

Tehtävä Venetsiassa
Rakenteellinen ironia Hannu Raittilan romaanissa *Canal Grande*

Jarkko Autio
Tampereen yliopisto
Yhteiskuntatieteiden tiedekunta
Kirjallisuustieteen tutkinto-ohjelma
Pro gradu -tutkielma
Toukokuu 2019

Tutkielma tarkastelee Hannu Raittilan romaanin *Canal Grande* (2001) *rakenteellisen ironian* näkökulmasta. Rakenteellisuudella tarkoitetaan ironiaa, joka läpäisee teoksen kaikki kerrokset aina yksittäisistä motiiveista sen keskeisiin teemoihin. Ironian rakenteellisuus ei tarkoita koko teoksen kattavaa leikittelyä sanojen todellisilla merkityksillä, vaan kysymys on ironisesta *asennoitumisesta* sanojen taustalla. Siitä, mikä on jätetty sanomatta. Romaani voi käsitellä vakavia aiheita ja tarkoittaa kirjaimellisesti kaiken mitä esittääkin, mutta silti suhtautua siihen ironisesti. Rakenteellisen ironian tulkitsemisessa korostuu tulkitsijan kompetenssi. Lukijalta se voi edellyttää esimerkiksi kirjallisuushistorian ja kirjallisuuden yleisten konventioiden hyvää tuntemista. Myös kontekstien merkitys korostuu. *Canal Granden* kohdalla teoksen ilmestymisajankohta on yksi tärkeä kontekstuaalinen tekijä. Romaanin ilmestymisvuonna (2001) Suomi oli ollut Euroopan unionin jäsen vasta kuusi vuotta. *Canal Grandessa* EU:n ja venetsialaisten monikansallinen byrokratia ja valtapeli asettuvat jyrkkään törmäyskurssiin romaanin suomalaisinsinöörin kanssa. Rakenteellisen ironian kannalta keskeiseen asemaan nousevatkin kulttuuriset erot ja niiden stereotypiat, joita romaanissa kärjistetään aina naurettavuuteen asti. Kohdeteoksessani *kertojat* ja *henkilöhahmot* sekä ironisoivat että ironisoituvat. Heidät on kyllästetty kansallisilla ja ammatillisilla stereotypioilla. He ovat siis helposti tunnistettavia ja liioiteltuja. Tarkastelen myös romaanin keskeistä kertojaa suhteessa *insinööriproosan* -käsitteeseen, josta on kirjoitettu usein Raittilan teosten kritiikeissä. Luen raittilaisen insinööriproosan pikemminkin sen parodiaksi ja näin myös keskeiseksi osaksi teoksen rakenteellista ironiaa.

Canal Grande rakentaa mutta myös purkaa luomaansa todellisuussilluusiota. Tämä tapahtuu viittauksilla sekä toisiin fiktiivisiin teoksiin että romaaniin itseensä. Näin *intertekstuaalisuus* ja *metafiktivisyys* ovat keinoja tuottaa tekstiin ironista itsereflektiota. Intertekstuaalisuudella viitataan tekstienvälisiin suhteisiin. *Canal Grande* viittaa suoraan ja epäsuorasti lukuisiin kaunokirjallisiin teoksiin ja elokuviin. Samalla se asettuu ilkkuriseen vuoropuheluun 1900-luvun länsimaisen modernismin ja suomalaisten klassikoiden kanssa. Metafiktioilla tarkoitetaan kaunokirjallisuuden itsereflektiota, kun teksti viittaa oman rakentumisensa tapoihin fiktiivisenä teoksena. Tällainen itsereflektio on usein luonteeltaan tarkoituksellisen näkyvää ja ironista. *Canal Grandessa* jo romaanin tapahtumapaikkaa, Venetsiaa, voi pitää yhtenä osoituksena romaanin itsereflektiosta. Venetsia on yksi käytetyimmistä ja kuluneimmista tapahtumapaikoista taiteen historiassa. ”Kuolema Venetsiassa” on muutakin kuin Thomas Mannin novelli (1912). Se on kerronnallinen klisee. *Canal Grande* on tästä asetelmasta täysin tietoinen ja hyödyntää sitä itsekkin. Kaupungin ja sinne sijoittuvan taiteen historia on osa romaanin intertekstuaalista ja metafiktivistä leikkiä. Reflektoimalla itseensä ja toisiin teoksiin *Canal Grande* pitää esillä ajatusta koko Venetsiasta eräänlaisena *fiktiivisenä* tapahtumapaikkana.

Tutkimus korostaa yhtäältä lukijan asemaa ironian tulkitsijana. Toisaalta yhteisöissä jaettuina käsityksiä ironiasta. Ironia ei ole kontekstistaan riippumatonta, universaalia ja jakamatonta. Tullakseen tulkituksi ironia edellyttää *diskursiivisia yhteisöjä* (Hutcheon 1995). Romaanissa vahvasti edustetut kansallisuuteen, kulttuuriin, ammattiin ja sukupuoleen liittyvät stereotypiat edellyttävät lukijalta niiden tunnistamista. Näin lukija voi jakaa saman diskursiivisen yhteisön, vaikka ei ehkä jakaisikaan teoksen esittämää ihmiskuvaa sellaisenaan. Toisaalta tutkimus kiinnittyy myös vahvasti klassisen narratologian viitekehykseen. Wayne C. Boothin (1961) lanseeraama *sisäistekijän* (*implied author*) käsite on edelleen hyödyllinen työkalu ironian tutkimuksessa. Samoin Gérard Genetten teoria *fokalisaatiosta*. Tuon myös esille, mitä mahdollisuuksia kerronnassa käytetty *puheen epäsuora esitys* antaa kaunokirjalliselle ironialle. Aivan keskeisessä asemassa romaanin itseironiaa on kuitenkin metafiktio, sillä kaikki keskeiset ironian tuottamisen keinot ovat yhteydessä myös romaanin keinoihin viitata itseensä kaunokirjallisena teoksena.

Avainsanat: *ironia; rakenteellinen ironia; stereotypiat, metafiktio, intertekstuaalisuus; Hannu Raittila; Canal Grande*

SISÄLLYS

1. JOHDANTO	1
1.1 Tutkimuskysymys	3
1.2 Tutkimuksen eteneminen	6
1.3 Kohdeteos	12
1.4 Aikaisempi tutkimus	17
1.5 Ironia kaunokirjallisuudessa	18
1.6 Ironian komponentit	23
1.7 Ironia ja lähikäsitteet	24
1.8 Insinööriproosa ja ironia	27
2. Canal Granden kertojat	29
2.1 Paljon puhuva insinööri	29
2.2 Marrasjärvi kertojana	33
2.3 Ironinen insinööri?	39
2.4 Saraspää	44
2.5 Saraspää ja päiväkirja	46
2.6 Vaikeneva Tuuli	52
3. Stereotyyppit Venetsiassa	54
3.1 Canal Granden muut suomalaiset	55
3.1.1 Dosentti Heikkilä	55
3.1.2 Kulttuuriasianneuvos Snell	60
3.2 Kansalliset ja kulttuuriset stereotypiat	62
3.2.1 Suomi vs. Venetsia	62
3.2.2 Ammatilliset stereotypiat	69
4. Tekstien verkostossa – viittausten Venetsia	71
4.1 Kuolemia Venetsiassa	72
4.2 Venetsian tuntematon sotilas	76
4.3 Modernismin kaipuu	88
5. Metafiktio rooli Canal Grandessa	93
5.1 Ironista itsereflektiota	93
5.2 Suomalaisten omat karnevaalit	102
6. Suomalaista saunaproosaa Venetsiassa	111
7. Lopuksi: Canal Grande v. 2001 ja v. 2019	119
Lähdeluettelo	125

1 Johdanto

Jos Venetsia olisi suomalainen kunta, sen rakennuskanta julistettaisiin asumiskäyttöön kelpaamattomaksi ja koko kaupunki hävitettäisiin terveysviranomaisten päätöksellä maan tasalle, kuten Myllypuron lähiö Itä-Helsingissä. Entiset asukkaat kävisivät oikeutta kaupunkia vastaan, joka oli sallinut laittoman tilan jatkumisen antaessaan ihmisten asua terveydelle vaarallisissa rakennuksissa. Kaupunki tuomittaisiin vahingonkorvauksiin ja riideltäisiin millä neliöhinnoin se joutuisi lunastamaan asuinkelvottomiksi osoittautuneet ja purkuun tuomitut palatsit, joitten tilalle asukkaat joutuisivat hankkimaan kunnollisia asuntoja. (*Canal Grande*, 66.)

Ironia on vaikea laji. Yleensä tätä toteamustakin käytetään sarkastisena kommenttina, jos joku ei ole ymmärtänyt jotain asiaa tarkoitetulla tavalla. Ironiaan sisältyykin jo lähtökohtainen ristiriita esitetyn ja tarkoitetun välillä (Salin 2003, 183). Sanakirjamääritelmissä ironian merkitys on usein yksinkertaistettu tarkoittamaan *päinvastaista* tai jotain *muuta* kuin sanotaan. Vaikka tällaista ironiaa esiintyykin paljon päivittäisessä kanssakäymisessä, suuri osa kielellisestä ironiasta ei edusta kumpaakaan. (Rahtu 2006, 37.) Ironiaan liittyvä keskeinen ongelma onkin sen tulkitsemisessa. Miten esimerkiksi toisen henkilön puheesta voi erottaa, onko se tietoisien ironista vai onko puhuja täysin vilpittö? Ja toisaalta, miten voidaan olla varmoja, että ironiseksi tarkoitettu viesti tulkitaan tarkoitetulla tavalla?¹ Ironian tutkimuksessa onkin hyväksyttävä jo tutkimuksen lähtökohdaksi ironian monitulkintaisuus. (Colebrook 2004, 1–2; Rahtu 2006, 14–15, 19–20.)

Ironian särmä on kaksisuuntainen, ja siksi se voi yhtä hyvin ihastuttaa kuin vihastuttaa (Hutcheon 1995, 2, 47; Rahtu 2006, 13–14). Osaltaan ironian vaikeus näyttäisi liittyvän sen subjektiivisuuteen (Barbe 1995, 11). Jokainen kokee ja myös tuottaa sitä omalla tavallaan. Väärin ymmärtämisen mahdollisuus on aina olemassa. Ironia on ”sekä että”, kuten Toini Rahtu (2006) väitöskirjassaan esittää. Tämä kaksijakoisuus koskee yhtä hyvin ironian tuottamiseen kuin sen vastaanottoonkin liittyviä kysymyksiä. Kirjailija Milan Kunderan mukaan: ”Ironia ärsyttää. Ei siksi että se tekisi pilkkaa tai hyökkäisi vaan siksi että se riistää meiltä varmuudet paljastamalla maailman moniselitteisyydessään.” (Kundera 1987, 131). Ironiaan sisältyvä oivaltamisen ilo sekä kontekstin ymmärtämiseen liittyvät odotusarvot myös väistämättä sulkevat ihmisiä ulkopuolelleen. Ironia voi olla jopa elitististä (Colebrook 2004, 18–19). Kyky ironian ymmärtämiseen ja käyttämiseen on usein liitetty sivistykseen ja älykkyyteen. Toisaalta sillä on osoitettu olevan myös maantieteellisiä, kulttuurisia ja historiallisia eroja. Esimerkiksi briteillä on pitkät perinteet ironian käyttäjinä. Sitä vastoin amerikkalaisilla on tutkittu olevan suurempia vaikeuksia ironian ymmärtäjinä. Samankaltaisia eroja on havaittu esimerkiksi kaupunkien ja maaseudun välillä. (Barbe 1995, 4.) Siksi ironiaa voisi Hutcheonin *vaarallista trooppia* (1995) mukaillen kutsua myös *julmaksi* troopiksi. Olisi myös tärkeää pohtia ironian etiikan sijaan ironisoijan etiikkaa: missä tarkoituksessa ja millä tavoilla ironiaa

¹ Ironian monitulkintaisuudesta: ”Saako olla ironinen?” <https://www.kielikello.fi/-/saako-olla-ironiaa->

käytetään (Salin 2006, 12). Facebookissa ironinen viesti ilman hymiöitä saattaa aiheuttaa väärinkäsityksiä ja tarpeetonta mielipahaa. Sosiaalisesta mediasta onkin tullut keskeinen paikka sekä jakaa että väärinymmärtää ironiaa ja sen keskeistä alalajia sarkasmia.²

Ironia on vahvasti kontekstisidonnaista. Sama viesti voi saada toisessa kontekstissa aivan toisenlaisen merkityksen. Samaan aikaan on huomioitava, ettei kontekstin merkitys läheskään aina ole kaikille osapuolille selvää; ei edes päivittäiseen kanssakäymiseen liittyvissä tilanteissa, puhumattakaan kirjallisuuden kaltaisesta monimutkaisesta ilmiöstä (Salin 2003, 187). Kertojan sanoma vaihtelee viestin vastaanottajan mukaan (Tammi 1992, 127). Tekijän sijaan ironiaa tulisikin tarkastella tulkitsijan intentioista käsin (Hutcheon 1995, 116–117). Keskeinen ironian tulkintaan liittyvä kysymys on, *milloin* jokin viesti voidaan tulkita ironiseksi (Rahtu 2006, 14). Kontekstin kysymys liittyy mitä suurimmassa määrin myös kaunokirjallisen ironian ymmärtämiseen. (Steinby 2013b, 108–109.)

Linda Hutcheonin mukaan ironian ymmärtäminen edellyttää *diskursiivisia yhteisöjä*, joissa ihmisillä on yhdessä jaettuja arvoja ja ideologioita (Hutcheon 1995, 17–18, 100). Mikko Lehtonen puolestaan huomauttaa, että sanallinen viestintä onnistuu vain, jos viestin lähettäjällä ja vastaanottajalla on riittävästi yhteistä tietoa ja näin ollen mahdollisuus ymmärtää toisiaan (Lehtonen 1996, 29–30). Sama pätee toki myös sanattomaan viestintään ja sellaisiin tilanteisiin, joissa kukaan osapuoli ei edes aktiivisesti viesti mitään. Silloinkin jonkun täytyy tulkita tilanne ironiseksi. Tällaisia tilanteita voivat olla esimerkiksi sattumukset, jotka näyttäytyvät ironisina joko kaikille osapuolille tai vain osalle.

Ironian tulkinnallinen liukkaus tekee siitä mielenkiintoisen ja samalla erityisen haastavan tutkimuskohteen. Olipa sitten kysymys sanatasolla esiintyvistä *verbaalisesta* tai tekstin kokonaisuuteen heijastuvasta *rakenteellisesta ironiasta* (Rahtu 2006, 16), ironia on aina jollain tavalla ainutkertaista, vaikka sen tunnistettavuudessa voi olla huomattaviakin eroja. Tämä johtuu siitä, että mikään ironinen viesti ei avaudu kaikille samalla tavalla. On myös aiheellista kysyä, olisiko ironiassa edes mitään mielekkyyttä, jos se olisi aina ja kaikkialla täysin selvää jokaiselle. Sari Salin (2003, 210) ilmaisee nähdäkseni saman ajatuksen toteamalla: ”Jos maailmassa kaikki olisi mahdollista, ironia olisi mahdotonta.” Ja Claire Colebrook (2004, 42.): ”If irony were to become absolute then we would lose the rich value of shared understanding.

Elämän suurta ironiaa on se, ettei kukaan voi välttyä joutumasta osaksi sen kiertokulkua. Lukuisat ajattelijat ovat kutsuneet koko ”postmodernia” aikakautta ironiseksi, jota määrittelevät hajaannus ja

² Sarkasmia ei ymmärretä netissä eikä juuri muuallakaan – tutkija selittää, miksi. HS 7.3.2016 (<https://www.hs.fi/nyt/art-2000002889978.html>).

kyynisyys (Colebrook 2004, 1, 18). Vaikka postmodernin ajattelun kultakausi jäi jo ehkä 1900-luvulle, ironia elämässä ja taiteessa ei ole kadonnut mihinkään. Ironia on tapa hahmottaa yhä monitulkintaisemmaksi muuttuva todellisuus, jossa elämme. Tämä tutkimus käsittelee ironiaa, jota ei pääse karkuun tosikkomaisuudella. Ironiaa kun ei koskaan voi ottaa täydellisesti haltuun.

1.1 Tutkimuskysymys

Haukutaan aluksi – aivan laimeasti – kirjallisuuden tutkijoita. Ihmeen usein joutuu yllättymään sitä kuinka kaavamainen ja abstrakti käsitys tutkijoilla on kirjallisen seipitteen materiaalin hankinnan menetelmistä ja sanataiteellisesta sommittelutyöstä. [...] Tutkimuksen alaisen ilmiökentän luokittelu kuuluu kaiken tieteellisen tutkimuksen pyrkimyksiin. Asioiden ja ilmiöiden ei mielellään anneta liehua vapaasti. Ne pyritään vangitsemaan ja jakamaan lahkoihin, luokkiin ja alajaksoihin. Kun menetelmää sovelletaan niinkin kurittomaan joukkoon kuin kirjailijoihin, joudutaan helposti metsään, ja syvälle. Kun akateeminen luokittelutaipumus yhdistetään journalistisen iskevyyden tavoitteluun, syntyy aivan älyttömiä tulkintoja. (*Parnasso* 1/2002)

Yllä oleva katkelma on kirjailija Hannu Raittilan Finlandia-palkintopuheesta vuodelta 2001. Hänet oli hetkeä aikaisemmin palkittu romaanistaan *Canal Grande* (= *CG*), joka on tämän pro gradu -tutkielman kohdeteos. Ottamatta kantaa siihen, kuinka hyvin Raittilan käsitys akateemisesta kirjallisuudentutkimuksesta vastaa todellisuutta, pidän kritiikkiä oivallisena lähtökohtana tutkiessani ironiaa teoksessa, jonka avulla kirjailija on päässyt mainitut haukkunsa esittämään omaa oppialaani kohtaan. Sen lisäksi, että pidän Raittilaa yhtenä merkittävimmistä nykyprosaisteistamme, palkintopuhe on toiminut jopa jonkinlaisena alkuärskykkeenä omalle tutkimukselleni. Jos joku näkee asetelmassa ironiaa, se on aivan tarkoituksellista. On myös perusteltua olettaa, ettei kirjailijan palkintopuhe ollut aivan niin vakavassa hengessä esitetty kuin millaisen vastaanoton se aikoinaan sai muutamilta kriitikoilta ja kirjallisuudentutkijoilta. Joskin Raittilan kritiikki taiteentutkimuksen tieteellistämistä kohtaan oli varmasti aitoa.³

Tutkimuksessani tarkastelen siis Raittilan *Canal Grande*a ironialle rakentuvana teoksena. Kysyn, miten ja missä muodoissa ironia teoksessa näyttäytyy. Miten ironian *rakenteellisuus* näkyy *Canal Grandessa*, ja mitkä kaikki tekijät kerronnan eri tasoilla sitä tuottavat? Kirjallisuudessa rakenteellisella ironialla tarkoitetaan teoksen kaikki kerronnalliset tasot, henkilöhahmot, tapahtumat ja teoksen tematiikan kattavaa ironiaa, joka väistämättä ohjaa myös romaanin lopullista tulkintaa (Pankakoski 2007, 236–237; Salin 2003, 191–194). Pitkä tekstimuoto on oivallinen alusta rakenteelliselle ironialle. Siinä missä verbaalinen ironia on usein tilannesidonnaista, helposti havaittavaa ja kirjaimellisesti pinnallista sanoilla leikittelyä, rakenteellinen ironia on pinnanalaista ja hahmotonta. Se on tekstin syvärakenteessa, rivien välissä, *asennoitumisessa* kerrottuun.

³ Kts. esim. ”Tekotieteellistä, sanoi kirjailija”: www.illusionisti.net/Aatos/raittila_koskela.htm.

Rakenteellinen ironia on abstrahoitavissa teoskokonaisuudesta, vaikka mikään yksittäinen seikka tekstissä ei vielä ohjaisikaan tällaiseen tulkintaan.

Olipa ironia tarkoituksellista tai ei, sitä esiintyy monissa eri muodoissa. On konventionaalista eli ”helppoa” ironiaa, mutta myös ainutkertaisempaa ja vaikeaa ironiaa (Salin 2003, 188). Siinä missä retorinen eli verbaalinen ironia on usein ensimmäistä, rakenteellinen ironia voidaan useissa tapauksissa todeta jälkimmäiseksi. Esimerkiksi romaanin tapauksessa se vaatii lukijalta kykyä hahmottaa teoskokonaisuuden suurempi ironia, joka ei rajaudu ainoastaan sanatasolle, yksittäisiin virkkeisiin tai kappaleisiin. Rakenteellisen ironian vaikutus ulottuu koko teokseen ja sen tulkintaan. Ironia on nimensä mukaisesti kertomuksen *rakenteissa*. (Salin 2002, 32; Hutcheon 1995, 3, 10; Pankakoski 2007, 237.) Jokin ohjaa meitä lukijoina tulkitsemaan teosta ironisena, mutta emme ehkä pysty tarkasti määrittelemään, mitkä kaikki asiat siihen vaikuttavat ja miten rakenteellinen ironia pohjimmiltaan toimii.

Toisaalta myös runsas verbaalinen ironia voi antaa lukuohjeita koko teosta hallitsevan ironian tulkintaan. Verbaalisella ironialla tarkoitetaan yksittäisiin sanoihin tai lauseisiin pelkistyvää ironiaa (ironia trooppina). Tyypillisimmillään verbaalinen ironia on sitä, että sanomme jotain, mutta emme tarkoita sanomaamme kirjaimellisesti (Salin 2003, 183.). Helpon ironian tunnistaminen kertoo myös jotain olennaista kielenkäyttömme ja kommunikointimme luonteesta: me tunnistamme ironian, koska jaamme kommunikaatiossamme riittävästi samanlaisia konventioita, käytäntöjä ja odotuksia (Colebrook 2004, 18, 41). Ironinen sanoma rikkoo näitä odotuksia vastaan, kuten verbaalista ironiaa hyödyntävät fraasit tyypillisimmillään tekevät. Tutkimukseni lähtökohtana on, että *Canal Granden* ironia ei ole ainoastaan kertojien ja henkilöhahmojen tuottamaa verbaalista ironiaa vaan ennen kaikkea rakenteellista. Kun ironia ilmenee kertomuksen rakenteissa, kaikki vaikuttaa lopulta kaikkeen. (vrt. Saariluoma 1999, 144). Ironia on kokonaisvaltaista. Kertojat eivät suinkaan asetu itse ironian ulkopuolelle, vaan he joutuvat yhä uudelleen oman kerrontansa ironisoimaksi. Rakenteellinen ironia käsitteenä sopii myös erinomaisesti tutkimustyökaluksi teokseen, jossa ollaan pelastamassa veteen vajoavaa kaupunkia rakennusinsinöörin johdolla.

Kuten olen jo tuonut esiin, ironia on ennen kaikkea tulkinnan kysymys. Silti pelkkä intuitio ironiasta ei tietenkään riitä. Ironinen tulkinta (kuten muutkin tulkinnat) pitää kyetä perustelemaan mielekkäällä ja kriittisen arvioinnin kestäväällä tavalla. (Salin 2008, 94.) Kaunokirjallisen ironian ymmärtämisessä yksittäistä teosta laajemman kontekstin ymmärtäminen on välttämätöntä. Lukija suhteuttaa lukemaansa omiin tietoihinsa kirjallisuuden konventioista, lajeista, teoksista ja traditioista. Toisaalta hän suhteuttaa lukemaansa myös fiktiivisen maailman ulkopuoliseen todellisuuteen. Esimerkiksi

teoksen julkaisuajankohta voi olla merkittävä avain teoksen ironiatulkintaan, jos teos käsittelee ajankohtaisia aiheita ja teemoja. Erityisen kontekstinsa muodostaa kirjallisuushistoria. Erityisesti ne teokset, joiden kanssa tutkimuskohde enemmän tai vähemmän tietoisesti asettuu vuoropuheluun.

Tulkinnan korostuessa tieteellinen eksaktius väistämättä menettää painoarvoaan. Se on hinta, jos halutaan tutkia taidetta taiteena. Formaalein metodein voidaan toki osoittaa, että esimerkiksi jotain yksittäistä sanaa tai lausetta käytetään jossain tekstiyhteydessä poikkeuksellisella tavalla ja mahdollisesti ironisessa funktiossa. Tällä tavalla ei kuitenkaan ratkaista tulkintaa romaanin rakenteellisesta ironiasta, sillä parhaimmatkaan kaavat eivät anna vastauksia niihin kysymyksiin, joista teos vaikennee.⁴ Tutkimukseni korostaa teoksen ja tulkitsijan vuorovaikutusta ja jaettua käsitystä tekstin ironisesta funktiosta. Tällainen vuorovaikutus on mahdollista vain, mikäli ironian tuottaja ja vastaanottaja kuuluvat samaan diskursiiviseen yhteisöön, jonka sisällä on mahdollista jakaa käsitys siitä, *mikä* voi olla ironista ja *miksi*. Tulkinta tekstin ironisuudesta syntyy lopulta yhdessä jaetun tiedon, uskomusten ja odotusten pohjalta, jotka on opittu elämällä tämän diskursiivisen yhteisön sisällä. Mitään objektiivisesti osoitettavaa ironiaa, joka olisi täysin riippumatonta kontekstuaalisista tekijöistä, olisi mistä tahansa teoksesta tai ilmiöstä vaikea osoittaa.

Ironian hahmottomuudesta ja monimuotoisuudesta huolimatta voidaan sanoa, että kaikkia ironian muotoja yhdistää jonkinlainen kaksijakoisuus ja ristiriita odotusten sekä lopputuloksen välillä (Colebrook 2004, 15), mutta vain, mikäli tämä ironinen ristiriita osataan asiayhteydessään tulkita. Tämä ei silti tarkoita sitä, että ironiaa ei laajemmassa mitassa voisi tutkia kirjallisuustieteellisin metodein. Oma lähtökohtani on tutkimuskohteeni ironinen *monimuotoisuus*, jota täytyy myös lähestyä useasta eri tulokulmasta. Kuten tulen osoittamaan, *Canal Granden* ironia on hyvin monimuotoista ja eri tavoilla tuotettua. Se korostaa myös eri tavoilla lukijan kompetenssia ironian tulkitsemisessa. Ironian ymmärtäminen edellyttää sekä kaunokirjallisen kontekstin että lukuisten kirjallisuuden ulkopuolelle viittaavien diskurssien hahmottamista. Siksi olen jakanut keskeiset rakenteelliseen ironiaan vaikuttavat tekijät omiin alaluokkiinsa. Ne puolestaan muodostavat kukin oman käsittelylukunsa tutkimuksessa. Näin ironia romaanissa ei näyttäydy ainoastaan yhtenä hahmottomana käsitteenä ja painoarvoltaan samanlaisena, vaan eri muodoissa. Lisäksi selittäviä tekijöitä ironian taustalla voidaan eritellä ja analysoida. Tämä mahdollistaa myös kirjallisuustieteellisten metodien käytön tutkimuskohteen tarkastelussa.

⁴ Kirjallisuudentutkimuksen tieteellisyydestä: kts. esim. Steinby 2013a, 31–34; Korhonen 2008, 28–30.

1.2 Tutkimuksen eteneminen

Tutkimukseni sisältää neljä varsinaista käsittelylukua, joista jokainen tarkastelee kohdeteokseni ironiaa tietystä näkökulmasta. Myös käsitteiden päällekkäisyyttä esiintyy tekstianalyysin aikana, sillä nämä ironiaa tuottavat tekijät limittyvät usein toisiinsa eikä niiden liian kliininen erotteleminen olisi edes millään tavalla tarkoituksenmukaista. Tutkimuksen kannalta oleellista on se, että kaikki keskeiset tekijät, jotka ohjaavat tutkimustani ja sen lopullisia johtopäätöksiä, tulevat asianmukaisesti huomioiduiksi.

Tutkimuksen ensimmäisessä luvussa keskityn kohdeteokseni esittelyyn sekä kaunokirjallisuuden ja ironian historialliseen suhteeseen. Luon lyhyen katsauksen siihen, miten ironia on ymmärretty kirjoitettuna tekstinä ja erityisesti kaunokirjallisuudessa. Niin ikään esittelen ironian tutkimuksen osana kirjallisuudentutkimusta. Luvun lopussa esittelen Raittilan tuotannon yhteydessä usein mainitun ”insinöörinproosan”, jonka rooliin osana *Canal Granden* ironiaa palaan myöhemmissä luvuissa tekstianalyysin yhteydessä.

Toisessa luvussa keskityn tarkastelemaan *Canal Granden* ironiaa romaanin keskeisten henkilöhahmojen kautta. Erityisesti huomioni kiinnittyy kahteen henkilökertojaan, jotka teoksen loppua lukuun ottamatta vastaavat romaanin kerronnasta. Vaikka en tee varsinaista henkilöhahmoihin kohdistuvaa tutkimusta, on tärkeitä kyetä erottamaan toisistaan *henkilö* ja *kertoja*. *Canal Granden* kertojat ovat romaanin tapahtumiin osallistuvia henkilökertojia. He eivät siis ole vain henkilöitä tai kertojia vaan sekä että. Siinä mielessä voidaan ajatella, että heillä on romaanissa myös kaksi erilaista roolia: toimia *kertojina* ja *kerrottuina*. Lisäksi heistä henkilöinä muodostuva kuva välittyy sekä oman kerronnan että toisten kertojien kautta. Romaanin ironian kannalta on merkityksellistä, eroavatko henkilö ja kertoja toisistaan tavalla, joka asettaa kyseisen henkilökertojan ironiseen, jopa epäuskottavaan valoon. Tulenkin tutkimuksessani osoittamaan, että tällaista ristiriitaisuutta löytyy ainakin yhden henkilökertojan kohdalla.

Henkilöhahmon funktio ja esittämisen tapa on muuttunut kirjallisuudessa. Realismin kaikkitietävästä kerronnasta ja ”valmiina annetuista” henkilöhahmoista on modernismin ja postmodernismin myötä siirrytty yhä enemmän kohti hajanaisia, epäyhtenäisiä subjekteja. Samalla lukijan tulkitseva rooli on noussut keskiöön myös siinä, minkälainen kuva henkilöhahmoista lopulta muodostuu. Nykykirjallisuudessa lopullisten tulkintojen muodostaminen on yhä enemmän lukijan itsensä vastuulla ja ”lukijasta tulee tekstin varsinainen subjekti, joka tekee valintoja ja arviointeja”. (Käkelä-Puumala 2008, 260–261.) Tämä pätee huomattavaan määrään nykykirjallisuutta, mutta silti edelleen julkaistaan myös paljon klassisen realismin konventioihin, vahvaan kolmannen persoonan kertojaan

ja suhteellisen tarkkarajaisina kuvattuihin henkilöhahmoihin nojaavaa proosaa. *Canal Grande* tuntuu tässäkin suhteessa yhdistelevän uutta ja vanhaa ja samalla ironisoivan näitä kertomisen tapoja.

Yleisesti ottaen henkilöhahmo on jäänyt kertomuksen tutkimuksessa jonkinlaiseen katveeseen (Käkelä-Puumala 2008, 244). Kirjallisuuden realistisessa traditiossa henkilöhahmoilla ominaisuuksineen on usein ollut tunnistettava yhteytensä teoksen tematiikkaan (mt. 263). Tämä toteutuu jopa korostetun hyvin *Canal Grandessa*, jossa kantavat teemat, kuten Euroopan epäyhtenäisyys, käsitys suomalaisuudesta, kulttuurierot sekä taiteen keinotekoisuus tuntuvat suoraan henkilöityvän teoksen keskeisiin henkilöhahmoihin. Muilta osin *Canal Granden* yhteys realistiseen traditioon onkin jo paljon kyseenalaisempaa. Romaanin henkilöhahmot nousevat aivan eri tavalla merkityksellisiksi, koska heidän uskottavuutensa realistisiksi koettavina henkilöhahmoina on tämän tästä koetuksella. Hahmojen epäuskottavuudella on puolestaan luonnollinen yhteys teoksesta välittyvään ironiaan. On siis perusteltua tarkastella läheisemmin myös romaanin henkilöitä persoonina.

Romaanin lopussa ääneen pääsee myös kolmas kertoja Tuuli, jota siihen asti on kuvattu vain niukasti yhtenä sivuhenkilönä. Henkilöahmon funktio vaihtuu siis kertojan funktioon, ja tämä yllättää lukijan. Yhdessä Tuulin kanssa Marrasjärvi ja Saraspää muodostavat toistensa kertomuksia täydentävän mutta myös toisiaan horjuttavan näkökulmien kehän. Samalla erityisesti mieskertojien luotettavuudelle lankeaa epäilyksen varjo. Usein epäluotettavuutta synnyttää kertojan tiedollinen vajavaisuus. Joissakin tapauksissa väärinkäsitykset ovat koomisia ja helposti tunnistettavia. Joissakin tapauksissa kysymys voi olla lukijan tietoisesta eksyttämisestä, jota romaanin vaihtuva näkökulmatekniikkakin tukee. En kuitenkaan anna kertojan epäluotettavuudelle suurta asemaa tutkimuksessani, sillä en näe sillä olevan lopultakaan suurta painoa teoksen ironisessa tulkinnassa. Toisin sanoen teoksen ironia ei tulkintani mukaan ole erityisen riippuvainen kertojien luotettavuudesta, vaan se syntyy etupäässä muista tekijöistä. Salin jopa kyseenalaistaa koko epäluotettavan kertojan käsitteen tarpeellisuuden silloin, kun kysymyksessä on postmodernistiseksi tulkittava romaani ja sen minäkertoja (Salin 2008, 20–21, 313–314). Postmodernistisen romaanin tyypillisiksi tunnusmerkeiksi on luettu kirjallisuuden *fiktiivisyyden* korostuminen sekä teoksen oman fiktioluonteen pohdinta; fragmentaarinen muoto ja kerronta, lukijan puhuttelemine sekä teoksen itseironia (Meretoja & Mäkilä 2013, 38–39). Kuten Pettersson (2006, 160–164) huomauttaa, kriteerit, joiden perusteella jokin teos on luokiteltu postmodernistiseksi, ovat kuitenkin vaihdelleet tulkitsijan ja painotusten mukaan. Romaaneille on varsin tyypillistä, että esimerkiksi postmodernistiseksi katsottavat kerronnan muodolliset piirteet ja kokeilut yhdistyvät realistiselle kerronnalle tyypillisiin henkilöhahmoihin ja teemoihin. Näin on myös *Canal Granden* kohdalla, jossa

teoksen postmodernistiseksi katsottavia piirteitä edustaa suhteellisen runsas metafiktio. Metafiktio ei kuitenkaan riko teoksen mimeettistä illuusiota niin häiritsevällä tavalla kuin mihin monissa postmoderneissa teoksissa on totuttu. Vaikka *Canal Grandea* ei tulkintani mukaan voi luokitella postmodernistiseksi, kertojien toistuvat metafiktiiviset kommentaarit mielestäni tukevat Salinin näkemystä siitä, että kertojien luotettavuuden arvioimiselle ei kannata antaa liian suurta painoarvoa silloin, kun koko teoksen lähtökohtana näyttäisi olevan yhden annetun totuuden kyseenalaistaminen. *Canal Grandessa* erityisesti Saraspää on kertoja, jossa ”modernistinen” kirjailijahahmo ja minäkertoja yhdistyy ”postmoderniin” ilveilijään metafiktiivisine kommentteineen. Näin lukijalle jää kysymys, onko Saraspäätä tai muitakaan romaanin kertojia missään vaiheessa syytä ottaa luotettavina kertojina. Onko rakenteellisen ironian ydin juuri siinä, ettei kertojien luotettavuudella ole oikeastaan edes väliä? Tämä rajausta ei tee kertojien epäluotettavuudesta merkityksetöntä ironisen tulkinnan kannalta, mutta sen merkitystä ei pidä liioitellakaan.

Kertojiin keskittyvässä luvussa on myös tarkasteltava *Canal Grandea* hallitsevaa esitystapaa: *puheen epäsuoraa esitystä*. Kysyn, minkälaisia mahdollisuuksia ironisille tulkinnoille antaa teosta dominoiva puheen esittämisen muoto, jossa keskenään hyvin erilaiset henkilöahmot referoivat toistensa puhetta. Suoraa dialogia teoksessa on korostetun vähän. Referoinnin kautta kertoja voi tuottaa tekstiin ironista moniäänisyyttä (Niinimäki 2015, 55–56). Se voi tarkoittaa sitä, että toiston kautta jokin aiemmin lausuttu saa erilaisen merkityksen tai siihen otetaan ironista etäisyyttä. Oman vaikeutensa tulkintaan tuo se, jos lukija ei voi olla varma, pyrkiikö referoiva taho (eli tässä tapauksessa kertoja) tarkoituksella ironisoimaan referoitavaa tahoja (henkilöä, jonka puhetta lainataan). Tutkimuksessani osoitan, että ironian kannalta puheen esittämisen muodolla on paljonkin merkitystä. Epäsuora esitys mahdollistaa mm. sellaisen kerronnallisen kummallisuuden, että tarinan kannalta hyvinkin keskeinen toimija voi olla paljon esillä olematta kuitenkaan itse äänessä sen enempää kertojana kuin suoran dialoginkaan kautta. Hänellä ei siis ole teoksessa *omaa ääntä*, ainoastaan kertojien lainaama ääni. *Canal Grandessa* tällainen rooli on dosentti Heikkilällä, joka eräänlaisena Sancho Panza -hahmona seuraa insinööri Marrasjärveä ympäri Venetsiaa ja jonka loputtomia taide- ja kulttuurihistoriallisia esitelmiä Marrasjärvi oman epäsuoran esityksensä kautta toistaa. Epäsuora esitys on kertojan keino lainata pitkiä puheenvuoroja tiiviissä muodossa ja lukijan kannalta ymmärrettävästi. Samalla epäsuora esitys on omiaan asettamaan puheenvuorot ironiseen valoon, koska siteerattu puhe on koko ajan dialogista ja polyfonista eli moniäänistä. Lainattu puhe sisältää usein jo sitä lainaavan henkilön asennoitumisen lausuttuun. Henkilökertojilla on siis huomattavan paljon valtaa suhteessa kerrottuun.

Kolmannessa luvussa syvennyn yhteen *Canal Granden* keskeiseen teemaan: kansallisiin ja kulttuurisiin stereotypioihin, jotka synnyttävät romaanin maailmassa toistuvia yhteentörmäyksiä.

Ihmisen inhimillisiin ominaisuuksiin viittaavat stereotypiat ovat ”kohdettaan leimaavia ja inhimillistä moninaisuutta rajoittavia yksinkertaistuksia” (Laakso 2014, 231). *Canal Grandessa* stereotypiat ja vastakkainasettelu heijastuvat lähestulkoon kaikkiin romaanin henkilöhahmoihin. Muutamaa poikkeusta lukuun ottamatta hahmot ovat kärjistetyn yksiulotteisia: kansallisuuteensa, kulttuuriinsa, ammattiinsa, sukupuoleensa ja sukupolveensa sidottuja hahmoja, joista kärjistetyimpiä voi perustellusti luonnehtia myös karikatyyreiksi. Stereotypiat tekevät henkilöhahmot helposti tunnistettaviksi. Tunnistettavat tyypit tukevat omalta osaltaan romaanin ironista lähtöasetelmaa. Ne myös horjuttavat romaanin tarjoaman kuvauksen uskottavuutta. Kaikki tuntuu turhankin sommitellulta ja toisaalta kärjistetyltä. Tulenkin osoittamaan, että stereotypiat sekä purkavat että vahvistavat itseään. Näin myös niiden tuottama ironia toimii kaksiteräisenä.

Neljännessä luvussa keskityn romaanin intertekstuaalisuuteen. *Canal Granden* ohella esittelen intertekstuaalisuutta myös laajemmin osana Raittilan tuotantoa. Kuten Juhani Sipilä (2014) jo tutkimusartikkelinsa otsikossa esittää: *Canal Granden* Venetsia on ”kirjallisilla merkityksillä kuormitettu”. Romaania voisikin luonnehtia erilaisten tekstien ja diskurssien yhteentörmäykseksi. Venetsia toimii eräänlaisena näyttämönä suunnattomalle monikansalliselle hähinälle, jossa historian kerrokset sekoittuvat. Samalla kaupunki kantaa mukanaan erityisen rikasta kulttuuriperintöä. Venetsia on monella tapaa poikkeuksellinen kaupunki. Sitä se on myös lukuisten romaanien, näytelmien ja elokuvien tapahtumapaikkana. Kaupungin ylväs historia nousee esiin myös *Canal Grandessa*, ja kaupungista tulee tavallaan yksi romaanin päähenkilö. Kysymys ei ole siis ainoastaan tekstienvälisyydestä yleisesti. Keskeiseen rooliin nousevat Venetsiaan sijoittuvien tekstien keskinäiset suhteet, kaupungin historia ja siihen liitetyt myytit. *Canal Grandessa* historiankirjoitus ja fiktio sekoittuvat uuteen suomalaiseen tulkintaan Venetsiasta, joka ei ole ainoastaan rappeutunut vaan myös pahasti rapistunut. Sitä uhkaa sekä fyysinen että moraalinen kadotus.

Käsitteenä intertekstuaalisuus on suuri, hieman hahmoton eikä mitenkään tarkkarajainen. Vaikka intertekstuaalisuutta kirjallisuudessa on tutkittu ja tutkitaan edelleen paljon, usein se tuntuu merkitsevän eri tutkijoille hieman eri asioita. (Allen 2000, 1–2, 5–6.) Julia Kristeva (1993/1970) on määritellyt intertekstuaalisuuden eli tekstienvälisyyden ”tekstuaalisten pintojen kohtauspaijaksi”. Kirjallisuuden luonne on dialoginen, mutta se on myös loputonta päällekirjoitusta, vanhan lainaamista ja muokkaamista, tietoisesti ja tiedostamatta. En kuitenkaan lähesty kohdoteokseni intertekstuaalisuutta kristevalaisen loputtomana merkitys- ja viittausketjuna, vaan sen suppeammassa ja tutkimuksen kannalta mielekkäämmässä muodossa. Täten viittaussuhteille pyritään etsimään merkityksellisiä ja tutkimuksen kannalta relevantteja tulkintoja. Lähestynkin kohdoteostani *avoimen intertekstuaalisuuden* keinoin (Steinby 2013a, 47–50; Niinimäki 2015, 54–55). Keskityn siis

kohdeteoksessani esiintyviin *suoriin viittauksiin, sitaatteihin ja alluusioihin*, jotka kohdistuvat johonkin toiseen kaunokirjalliseen tekstiin. Toisaalta tarkastelen myös *Canal Granden* intertekstuaalista suhdetta laajemmin suomalaisen kirjallisuuden traditioon, lajeihin ja konventioihin (Steinby 2013a, 49), sillä tutkimuskohteeni näyttäisi olevan tässä mielessä hyvin perinnetietoinen. Tämäkin kytkös luodaan yhtäältä suorilla viittauksilla, kuten keskusteluilla suomalaisesta modernismista; toisaalta juoneen, muotoon, tyyliin ja kerrontaan sisällytetyillä ratkaisuilla. Samalla tarkastelen näiden keskinäissuhteiden tuottamia merkityksiä romaanin ironisoitumisen kannalta.

Anna Makkonen (1997) huomauttaa, että intertekstuaalisuutta tarkastelevien tutkijoiden päällimmäisenä mielenkiinnon kohteena ei pitäisi olla kirjailijan intentio. Uuden tiedon tuottamisen kannalta on hedelmällisempää tarkastella, kuinka vanha ja uusi teksti yhdessä antavat uusia merkityksiä myös vanhalle tekstile. Silloin on epäolennaista, onko kirjailija lainannut jotain jo olemassa olevaa tekstiä tietoisesti vai tietämättään. (Makkonen 1997, 49.) Kuitenkin oma lähtökohtani on tarkastella teosten välisiä viittaussuhteita, jotka jollain tavalla myös kytkeytyvät teoksen rakenteelliseen ironiaan. Tulkitsen kirjallisten sitaattien ja alluusioiden ironisoitumisen myös tekstin tuottajan intentiona. Sen asian kiertäminen ei palvele tutkimusta, mutta sen huomioiminen voi auttaa syventämään näkökulmaa sekä intertekstuaalisuuteen yleensä että ironiaan erityisesti.

Tutkimuskohteeni on ladattu täyteen suoria ja epäsuoria viittauksia eikä ainoastaan kirjallisuuteen. Romaanissa Venetsian kaupungin voi nähdä taidehistoriallisena aarreaittana, mutta myös eräänlaisena taiteen, rappion ja kuoleman kohtaupaikkana ja siksi myös korostetun ”fiktiivisenä” ja itseään refleктоivana tapahtumaympäristönä. Venetsia kaupunkina on jo monenlaisia viittaussuhteita ja assosiaatioita luova tapahtumapaikka, ”Euroopan Hollywood”. Kaupunki on merkityksellinen tapahtumaympäristö siitä riippumatta, voiko sitä kuvaavan teoksen nähdä viittaavan johonkin aikaisempaan teokseen. Venetsia on jo historiansa kautta se viittausten mosaiikki ja tekstien verkosto, jonka pitkään jatkumoon kaikki sinne sijoittuvat teokset jollain tavalla asettuvat. Näin jo pelkkä tapahtumapaikka luo jo lähtökohtaisesti jonkinlaisia odotuksia tulevasta. Myös *Canal Grande* asettuu lukuisten sitä edeltäneiden Venetsia -kirjojen ja -elokuvien jatkoksi, mutta täysin tietoisena tästä roolistaan ja täysin omilla säännöillään.⁵ Kuten tulen osoittamaan, tapahtumapaikka toimiikin eräänlaisena historiallisena lavasteena itse romaanille. Näin ollen myös koko Venetsia-kirjallisuus asetetaan ironisen tarkastelun alle. Tämä on myös keskeinen syy sille, miksi intertekstuaalisuutta,

⁵ Venetsiaan sijoittuvia romaaneja ja elokuvia on julkaistu kymmenittäin myös *Canal Granden* jälkeen. Näistä varmasti tunnetuimpia ovat Donna Leonin Venetsiaan sijoittuva ”Guido Brunetti” -rikosromaanisarja (1992 -). Hauska yhteensattuma on, että Leonin romaani *Kuolema tulvan aikaan* (*Acqua Alta / Death in High Water*, 1996) julkaistiin suomeksi samana vuonna kuin *Canal Grande* (2001) ilmestyi.

ironiaa ja taiteen itsereflektiivisyyteen viittaavaa metafiktion käsitettä ei voi eikä pidä edes yrittää liian systemaattisesti erottaa toisistaan. Useissa tapauksissa ne ilmenevät samaan aikaan, tukevat toisiaan ja ohjaavat lukijaa yhdessä ironiseen tulkintaan.

Intertekstuaalisuuden jälkeen tarkastelenkin juuri romaanin metafiktiivisyyttä. Metafiktiolla tarkoitetaan erityisesti teoksen itsensä tiedostavuutta, jolla on kuitenkin monia eri ilmenemismuotoja tekstissä (Salin 2008, 105). Äärimmäisessä tapauksessa teos voi suoraan viitata itseensä fiktiona, mutta useimmiten epäsuorasti ja vähemmän alleviivaavasti. Tässäkin suhteessa metafiktiivinen itsereflektiivisyys noudattaa samankaltaista logiikkaa kuin intertekstuaaliset alluusiotkin. Jotkut ovat helpommin tunnistettavissa kuin toiset. Metafiktio viittaa tekstiin taideteoksena. Fiktiiviseen maailmaan, jonka teos luo kuvaamalla sitä. Se kiinnittää lukijan huomion tekstiin itseensä: sen kielelliseen olemukseen ja kaunokirjallisiin konventioihin (Hallila 2006, 75). *Canal Grandessa* itsereflektiivisyyttä tapahtuu henkilöhahmojen välisissä keskusteluissa sekä kertojien henkilökohtaisissa pohdinnoissa. Tällainen fiktion illuusiota horjuttava leikittely toteutuu erityisesti dosentti Heikkilän puheissa, mutta myös intellektuelli Saraspää ja insinööri Marrasjärvi pitävät kysymystä esillä. Toisin sanoen kaikki romaanin keskeiset henkilöt ovat jollain tavalla metafiktiivisyydellä leikitteleviä hahmoja. Tästä seuraakin looginen kysymys: miten paljon *Canal Granden* metafiktiiviset ominaisuudet määrittelevät teoksen ironiaa? Tulen osoittamaan, että itsereflektio ilmenee teoksessa monilla eri tavoilla ja sen funktio ja vaikutukset määrittyvät tapauskohtaisesti. Tulkitsenkin *Canal Grande*a metafiktiivisenä romaanina eli *metafiktiona*.

Itsestään tietoista ja myös omaa keinoitekoisuuttaan ironisoivaa tekstiä on tavattu pitää yhtenä postmodernistiselle romaanille tyypillisenä ominaisuutena (Hallila 2006, 37–38, 65–70). Silti pelkkä metafiktiivisyys ei riitä siihen, että jokin teos voitaisiin julistaa postmodernistiseksi. Raittilan teoksessa lukijaa kyllä muistutetaan säännöllisin väliajoin sen fiktiivisestä luonteesta. Siinä mielessä teos ikään kuin ironisoi itseään todellisuuden illusiona. Tästäkään huolimatta *Canal Grande* ei missään vaiheessa vie omaa itsereflektiotaan äärimmäisyyksiin, mikä puolestaan on postmodernistisille teoksille ominaista. Kuten Hallila huomauttaa, postmodernistinen romaani saattaa olla jo 1900-lukulaisessa merkityksessään kuollut, ohitettu periodi kirjallisuuden kentällä. Postmodernistinen romaani on kuitenkin jättänyt kirjallisuuteen piirteitä, jotka näkyvät vahvoina myös 2000-luvun romaanissa. Yksi tällainen on teoksen näkyvä ja itsetarkoituksellinen itsereflektio. (Mt. 60–62, 67–68.)

Kuten jo edellä totesin, varsinaisessa tekstianalyysissä näitä neljää eri luokkaa ei voida yhtä selkeän kategorisesti rajata, sillä ilmiöinä ne sekoittuvat itse romaanissa kuin tutkimuksessakin. Kysymykset

stereotyyppioista (2), intertekstuaalisuudesta (3) tai metafiktiosta (4) liittyvät aina myös henkilökertoihin ja heidän suorittamaansa kerrontaan (1). Samanlaista synergiaa tulen osoittamaan esimerkiksi metafiktion ja intertekstuaalisuuden välillä. Kaikki mainitut tekijät ovat niin merkittäviä kohdeteoksen ironian kannalta, etten voi jättää mitään niistä pois, mutta tiettyjä rajoituksia tutkimuksen sisällä joudun väistämättä tekemään. Esimerkiksi *Canal Granden* intertekstuaalisuutta käsitellen vain siltä osin kuin katson sillä olevan yhteyttä romaanissa tuotettuun ironiaan. Sama perustava lähtökohta koskee tutkimukseni metafiktioon keskittyviä osuuksia.

Ironiseen tulkintaan ohjaavat tekijät limittyvät toisiinsa sekä kohdetekstissä että tutkimuksessa. Tämän vuoksi tutkimukseni viimeinen varsinainen käsitteilyluku (6) kokoaa tutkimuksen langat yhteen. Tässä luvussa tuon esiin, miten kaikki neljä keskeistä ironiseen tulkintaan ohjaavaa tekijää esiintyvät yhdessä ja samassa luvussa. Tarkoitukseni on osoittaa ironian kokonaisvaltaisuus *Canal Grandessa*. Ironia on sen maailmankatsomus, joka värittää pienen ihmisen törmäilyä jälkimodernissa maailmassa (Salin 2003, 184).

Viimeisessä luvussa kokoon yhteen tutkimukseni satoa sekä pohdin, miksi *Canal Grande* tuntuu nyt, jo yli viisitoista vuotta ilmestymisensä jälkeen vieläkin ajankohtaisemmalta kuin ilmestymishetkellään v. 2001. *Canal Granden* paikoin karnevalistiseksiin muuttuva koheltaminen kätkee taustalleen suuria teemoja, jotka 2000-luvun aikana ovat enenevässä määrin muuttuneet paikallisista globaaleiksi, koko ihmiskuntaa koskettaviksi ongelmiksi. Pakolaisuus, ihmiskauppa, nationalismi, separatismi sekä ilmastonmuutos ovat kaikki yhä konkreettisemmin jokapäiväisessä elämässämme näkyviä haasteita, jotka myös koettelevat koko Euroopan unionin rakenteita. Raittilan romaani sivuaa näitä kaikkia aiheita melkein kuin huomaamattaan, mutta tuskin silti sattumalta. Teos, jossa on paljon huumoria ja komiikkaa, sulkee sisälleen myös suuria teemoja ja koko ihmiskuntaa koskettavia kysymyksiä. Tämä ei sinänsä ole yllättävää, sillä taiteessa ironia ja satiiri ovat usein olleet myös kannanoton välineitä ja avaimia teoksen syvällisempään merkitykseen. Jos *Canal Grande* maalailee länsimaisen kulttuurin rappiota, se tekee sen ilkikurinen pilke silmäkulmassa.

1.3 Kohdeteos

Canal Grande (2001) on kirjailija Hannu Raittilan (s.1956) toinen romaani. Hän on julkaissut romaaneita, novelli- ja esseekokoelmia, kuunnelmia sekä mm. matkapäiväkirjaa ja esseistiikkaa yhdisteleviä proosateoksia. Aiemmin kriitikkonakin työskennellyt Raittila aloitti työnsä fiktion parissa kirjoittamalla kuunnelmia radioteatterille. Tämän kuunnelmavaiheen perintö on näkynyt vahvana myös Raittilan proosateoksissa. Kritiikeissä Raittilaa on usein verrattu Veijo Mereen, Antti Hyryyn sekä Antti Tuuriin, mutta kirjallisuudentutkimuksessa tämän yhteyden on nähty ilmenevän

enemmän tekstin pintatasolla ja kerronnan ekonomiassa (Ojajärvi 2013a, 287). Työ ja erilaiset työprojektit ovat raittilalaisen proosan keskiössä (mt. 305). Raittilan tyyliä on kutsuttu myös ”insinööriproosaksi”.⁶ Erityisesti varhaiset novellikokoelmat julistettiin miehisen insinööriproosan jatkajiksi. Tähän vaikuttivat novellien yhtäältä maskuliiniseksi katsottu aihepiiri ja maailmankuva, toisaalta viisikymmentälukulaiseen modernismiin nojaava lakoninen kerrontatyyli. Teoksissa ovat myös toistuneet viittaukset mainittujen kirjailijoiden tuotantoihin. Joissakin tapauksissa viittauksia voi tulkita hyvinkin ironisiksi. Kuten tulen osoittamaan, Raittilan poetiikassa insinöörikieli onkin ennen muuta keino huijata lukijaa luomalla illuusio asiantuntevasta insinöörikielestä. Eräessä esseessään Raittila onkin kirjoittanut kirjailijoista ”huijarisaarnaajina” (Raittila 2004).

Raittilan proosassa esiintyy erityisen paljon insinöörejä ja muita asiantuntijoita. Useimmat henkilöt ovat pelkistetyn karikatyyrimaisia, joilla on roolinsa mukainen puhe- ja käyttäytymiskoodi. He ovat ”avoimesti kirjallisia rakennelmia” (Arnkil 2016, 47–48). Raittilan romaaneissa esiintyviä henkilöitä ei voi kutsua erityisen persoonallisiksi tai psykologisesti uskottaviksi. Pikemminkin ne edustavat vakiintuneita stereotyyppisiä käsityksiä esimerkiksi tiettyjen ammattiryhmien edustajista. Ne ovat ”realismille ominaisista hahmoista poiketen tyylieltyjä ja kirjalliseen traditioon viittaavia” (Sipilä 2014, 80). Novelleissa ja ensimmäisissä romaaneissa esiintyy usein yksi hyvin teknokraattinen mieshahmo, joka lähestyy elämää asioiden käytännöllisyyden ja tarkoituksenmukaisuuden kautta, ei mistään tunteisiin saati esteettisiin arvoihin nojaavista lähtökohdista. Hieman paradoksaalisesti tämä totinen insinöörihahmo toimii usein myös tarinan johtavana kertojahahmona. Jo tämä luo kerrontaan ironisen lähtökohdan. Myös *Canal Grandessa* näkyvin kertojarooli on juuri tällaisella henkilöllä. Insinööri Marrasjärvi tuntuisi jo henkisiltä ominaisuuksiltaan olevan mahdollisimman epäsopeva henkilökertoja romaaniin, joka sijoittuu yhteen taidehistorian, suurten tunteiden ja tragedioiden mekkaan: Venetsiaan. Toisaalta juuri ironian näkökulmasta asetelma on mitä herkullisin. Tämän kerronnallisen ja epäilemättä hyvin tietoisien ratkaisun huomioiminen on yksi perustava lähtökohta ironian tutkimukselleni.

Raittilan kolmea ensimmäistä romaania (*Ei minulta mitään puutu* 1998; *Canal Grande* 2001; *Atlantis* 2003) yhdistää vesi-teema. Tarkemmin sanottuna vedenpaisumus-teema. Romaaneissa luonto ja ihminen asettuvat törmäyskurssille. Raittilan ”vajoamistilogiassa” (Ojajärvi 2013b) käyvät hallittua vuoropuhelua yhteiskuntakritiikki ja suoranainen karnevalismi (Sipilä 2005, 222–230; 2014, 74–94; Kirstinä 2007, 136–161; Ojajärvi 2013b, 149–150). Raamatullinen vedenpaisumus-teema on erityisen vahvasti esillä Raittilan ensimmäisessä ja kolmannessa romaanissa. Toisaalta kysymyksessä

⁶ Insinööriproosasta enemmän alaluvussa 1.8.

on myös Atlantis-myytin kierrättäminen, joka huipentuu (myös ironisessa merkityksessä) Raittilan kolmannessa romaanissa (*Atlantis* 2003). Teoksissa vastakkain asettuvat yhtäältä luonnonvoimat, toisaalta ihmisen hybris luomakunnan kuviteltuna kuninkaana. Ihmisen toimintaa tuntuu määrittelevän syvä vastuuttomuus. Karsinoistaan karannut vesi tai pelkkä tulvimisen uhka (kuten *Canal Grandessa*) on viime kädessä seurausta ihmisen ahneudesta, välinpitämättömyydestä ja ymmärtämättömyydestä. Teosten voi nähdä heijastavan dystooppisia, jopa apokalyptisia uhkakuvia, mutta mustan huumorin hengessä. Katastrofin lähestyessä myös teosten henkilöhahmot inhimillistyvät. Heihin voi suhtautua niin kuin ymmärtämättömiin lapsiin, jotka kyllä tahtovat parasta mutta eivät useinkaan ymmärrä, mikä olisi parhaaksi.

Canal Grande voi pitää teoksena erilaisten kulttuurien yhteentörmäyksestä, mutta kaikessa kansainvälisyydessäänkin se on hyvin ”suomalainen” romaani. Teokselle Finlandia-palkinnon myöntänyt Claes Andersson luonnehti romaania mm. seuraavasti:

Romaani kertoo päällisin puolin suomalaisesta tutkijaryhmästä, joka lähtee Venetsiaan, tarkoituksenaan pelastaa vajoava kaupunki väistämättömältä vaikuttavalta tuholta. Kirjaa voi lukea allegoriana koko länsimaisen kulttuurin rappiosta, eräänlaisena spengleriläisenä tuhon visiona. Yhtä lailla se on hulvaton kertomus Suomesta ja meistä suomalaisista, meidän historiattomuudestamme ja Nokia-brändisestä nousukasmaisesta teknohybriksestämme (Andersson 2001⁷)

Anderssonin luonnehdinta on oivallinen ja tavoittaa tiiviissä muodossa *Canal Grande* syvällisemmän merkityksen kaiken romaanissa esitetyn koheltamisen taustalla. Yhtä osuvana voi pitää Finlandia-ehdokkaista päättäneen asiantuntijaraadin luonnehdintaa:

Hannu Raittila osoittaa, että aasin voi toki jäistä poimia, mutta hukkuvaa kulttuuria on melko työläs pelastaa. Raittila on kirjoittanut romaanin Suomesta; kirjan tapahtumat vain sattuvat sijoittumaan Italiaan. Romaanihenkilöt tarkastelevat yhdentynyttä Eurooppaa hupaisalla tavallaan kärjistyksen, ennakkoluulojen ja yleistysten läpi. Ironisuus ja oppineisuus vuorottelevat yhtenään.⁸

Canal Grande tuntuukin kysyvän, mitä on Eurooppa ja eurooppalaisuus. Entä mikä on Suomen ja suomalaisuuden asema tässä kansojen ja kulttuurien eurooppalaisessa tilkkutäkissä?

Suomalainen asiantuntijaryhmä on siis lähetetty pelastamaan Unescon maailmanperintökohdetta, Venetsian kaupunkia, vajoamiselta veden alle. Kunnianhimoinen projekti ei kuitenkaan tunnu missään vaiheessa pääsevän käyntiin. Romaani alkaa kuvaamalla suomalaiset sankan sumun keskellä,

⁷ Anderssonin puhetta ei enää löydy sen alkup. internet-osoitteesta:

www.booknet.fi/yhdistykset/sky/saatio/raittila.html. Lainauksen ja lähteen olen ottanut Hanna Miettisen Pro gradu -työstä (2003). Katkelmia Anderssonin puheesta mm. *Helsingin Sanomien* uutisessa: ”Venetsia voitti Finlandian” <https://www.hs.fi/kulttuuri/art-200004016031.html>.

⁸ ”Hannu Raittilalle Finlandia-palkinto” <https://www.mtvuutiset.fi/artikkeli/hannu-raittilalle-finlandia-palkinto/2029976#gs.1qvdydym>.

ja sumussa harhailua voikin pitää vertauskuvallisena ennakkointina pelastusoperaation tulevista käänteistä. Sumu mainitaan heti *Canal Granden* avaavassa virkkeessä kapiteelein korostettuna:

SUMU JATKUI KOLMATTA VIIKKOA. Olimme sukeltaneet siihen kirkkaasta auringonpaisteesta, kun lentokone oli liukunut maan pinnassa makaavaan pilveen vain muutamia satoja metrejä ennen kiitorataa. En nähnyt lentokenttää enkä seutua, jolle se oli rakennettu. (CG, 7.)

Sumu ja eksyminen ovat romaanin keskeisiä metaforia (Sipilä 2014, 76, 79). Kukaan ryhmästä ei tunnu tietävän, mitä heidän pitäisi ruveta Venetsian pelastamiseksi tekemään. Lisäksi toinen kertova päähenkilö Saraspää näyttäisi olevan eksyksissä myös itsensä kanssa. Operaation komentoketju on epäselvä. Monikansalliset neuvottelut ja palaverit ovat insinööri Marrasjärvelle käsittämätöntä ajan haaskausta, mutta retkikunnan muut suomalaiset suhtautuvat siihenkin suopeammin. Yksi iso osa romaanin henkilö- ja tilannekomiikkaa syntyykin niistä asenteellisista eroista, miten suomalaiset suhtautuvat kaikkeen Venetsiassa kokemaansa.

Eksyminen toistuu Raittilan tuotannossa laajemminkin. Analyysissään Raittilan esikoisromaanista *Ei minulta mitään puutu* Leena Kirstinä huomauttaa, että teoksen keskeisenä tapahtumapaikkana toimiva lestadiolaisten suviseura-alue on ”kerronnan näyttämö, labyrinthia muistuttava tila, jossa henkilöt ja lukijat eksyilevät toisiaan etsien” (Kirstinä 2007, 143). Sama näyttäisi toistuvan myös *Canal Granden* Venetsiassa, jossa niin ikään ”toiminta näyttää improvisoidulta niin kuin Commedia dell’artessa” (mt). Suurimmaksi esteeksi projektin onnistumiselle näyttäisivät nousevan venetsialaiset itse: yhtäältä suomalaisille käsittämätön eteläeurooppalainen mentaliteetti, toisaalta armoton byrokratia, korruptio, aluepoliittinen kähmintä sekä venetsialaisten separatismi, joka romaanissa saa jopa absurdit mittasuhteet. Myös Euroopan unionin virkamiehillä ja asiantuntijoilla omine kansallisine etuineen on roolinsa hankkeen vastatuudessa. Tämän kaiken vastapooliksi asettuu insinööri Marrasjärven edustama pohjoiseurooppalainen jäykkyys ja anti-byrokraattisuus, arkki-suomalainen jääräpäisyys ja rehellisyys – samaan aikaan idealisoituna ja karrikoiduna. Marrasjärven tragediaa syventää se, että joustamaton insinööri tuntuu jäävän ajatuksineen oppositioon lopulta myös muiden suomalaisten keskuudessa:

Olisin jo mielelläni ryhtynyt töihin, joita varten opetusministeriö oli nähnyt viisaaksi tuottaa minut Venetsiaan. Heikkilää nauratti.

Olin tyypillinen pohjoinen ihminen – insinööri ja mies. Olimme nyt Alppien eteläpuolisessa maailmassa, Välimeren apollonisessa kulttuurissa. Minun piti tottua uudenlaiseen aikakäsitykseen. Sanoin totutelleeni siihen kaksi viikkoa. Alppien pohjoispuolisessa maailmassa, suomalaisessa insinööri-toimistossa, olisi kahdessa viikossa ehditty saada aikaan jo yhtä ja toista, esimerkiksi satakuusikymmentä metriä uutta vesitunnelia Päijänteestä kohti Silvolan tekojärveä. Dosentti kysyi onko satakuusikymmentä metriä paljon. Kerroin, että se on maailmanennätys. (CG, 16.)

Kansalliset ja kulttuuriset erot ovat säännöllisesti mukana miesten käymissä keskusteluissa. Tätäkin kautta romaani pitää esillä niitä karrikoiduja kulttuurieroja, joita erityisesti Marrasjärvi ja toisessa

päässä koko Etelä-Eurooppa edustavat. Marrasjärven lannistumaton tarmo osoittautuu lopulta taisteluksi tuulimyllyjä vastaan. Romaanin toinen kertoja Saraspää tuleekin useampaan otteeseen verranneeksi Marrasjärveä ja dosentti Heikkilää Don Quijoteen ja Sancho Panzaan. Tällä viittauksella on myös selvä metafiktiivinen ulottuvuutensa.

Romaani tekee välillä rankkaakin pilaa Suomen perifeerisellä asemalla Euroopan pohjoisessa peränurkkauksessa. Toisaalta myös suomalaisen ulkopolitiikan tavattomasta tarpeesta olla kokoaan suurempi toimija Euroopan poliittisella kartalla. Kärjistetyt kulttuurierot näyttävät kuitenkin tulevan näiden pyrkimysten tielle. Suomalainen ja eteläeurooppalainen maailmankuva eivät kohta. Tai jos ne kohtaavat, se tapahtuu törmäyksenä, josta syntyy paljon ääntä ja vimmaa mutta ei juurikaan tuloksia. Kun romaanin loppupuolella Venetsian karnevaalit virallisesti alkavat, lukijasta saattaa tuntua, että suomalaisten omat karnevaalit roolihahmoineen ovat olleet käynnissä koko ajan.

Canal Granden tapahtumapaikka, Venetsian kaupunki, on ollut kymmenien romaanien, näytelmien ja elokuvien keskeinen tapahtumapaikka. *Canal Grande* liittyy siis osaksi nimekästä joukkoa, mutta se ei asetu paikalleen täysin sovinnollisesti ja pelkkää perinteen kunnioitusta osoittaen. Toistuvasti omaa kerrontaansa reflektoiva Saraspää näkee Venetsian niin läpeensä teatraalisena paikkana, ettei se oikeastaan ole kaupunki kaupunkien joukossa vaan yhtä keinotekoisia illuusiota kuin kaikki sinne sijoittuva taidekin.

Venetsiassa ei voi saada mitään aikaiseksi, siellä voi vain oleilla. Mitä varten itsekään olen tänne tullut? Miksi Venetsiaan tullaan? Onhan kuoleminen ainoa asia, jonka täällä pystyy tekemään muuttaakseen vallitsevaa olotilaa. Herra jumala, kuolema Venetsiassa on niin teatraalinen ja kirjallisilla merkityksillä tukahdutettu aihe, että sen ajattelemisenkin herättää ärtymystä. (CG, 33.)

Saraspään parahtava toteamus oikeastaan jo paljastaa yhden keskeisen seikan, jonka varaan *Canal Grande* rakentuu: tekstien kierrättämiselle ja suoranaiselle parodioinnille (Sipilä 2014, 76–77). Vaikka ironisen viittauksen voi useissa tapauksissa nähdä myös kunnianosoituksena alkuperäistekstille, se kuitenkin on ennen muuta ironiaa ja vasta sitten jotain muuta. *Canal Grande* tarjoaa myös esimerkkejä alluusioista, joissa viittauksen huvittavuus ei välttämättä edellytä sen alkuperäisen viittauskohteen tunnistamista. Tässä tapauksessa tekstiyhteyden tunnistamattomuus voi tehdä kohtauksesta eri tavalla huvittavan, mutta samalla pyöristää sen ironista terää.

Jo tutkimukseni otsikolla olen kytkenyt *Canal Granden* ja sen tapahtumapaikan fiktiivisten Venetsia-kuvausten jatkumoon. *Tehtävä Venetsiassa* on tutkijan oma alluusio James Bond -elokuvasarjaan, joka myös otetaan ohimennen puheeksi romaanissa. *Canal Granden* näkyvin *subteksti* on kuitenkin Thomas Mannin pienoisromaani *Kuolema Venetsiassa* (Sipilä 2014, 74). Tämän viittaussuhteen valossa romaanin merkittävin henkilö on kulttuuriesseisti Saraspää ja hänen elämäntarinansa, josta

voi löytää yhtäläisyyksiä Mannin teoksen päähenkilöön kirjailija Aschenbachiin. Yhteys Mannin ja Raittilan teosten välillä ei ole romaanin dramaturgian kannalta merkittävä, mutta se on kuitenkin tunnistettava ja mielenkiintoinen. Suurin yhdistävä silta teosten välillä on lopulta niiden tapahtumapaikka, joka ikään kuin asettaa Venetsiaan sijoittuvat teokset omaan viiteryhmäänsä. Rakenteellisen ironian näkökulmasta onkin merkityksellistä ymmärtää, miten teos reflektoi itseään ”Venetsia-romaanina”. Tapahtumapaikka on keskeisessä osassa romaanin ironiaa. Romaanin edetessä käy yhä ilmeisemmäksi, että Venetsia toimii vain kulissina ja komiikkaa tuottavana kontrastina hyvinkin suomalaiselle ja kansallisesta traditiosta tietoiselle romaanille.

1.4 Aikaisempi tutkimus

Hannu Raittilan tuotannosta ei ole toistaiseksi ilmestynyt väitöstutkimusta, mutta viime vuosina on valmistunut useampikin pro gradu -tutkielma. Lähimmäksi omaa tutkimustani tulevat Hanna Miettisen (2003) ja Veikko Erantin (2013) pro gradu -työt. Miettinen tarkastelee tutkielmassaan *Canal Grandea* ja sen päähenkilön insinööri Marrasjärven kautta tuotettua maskuliinisuutta sekä romaanin luomaa kuvaa Suomen kansallisesta identiteetistä. Eranti on tutkinut Raittilan esikoisromaanin *Ei minulta mitään puutu* (1998) ironiaa ja sisäistekijää. Näin ollen Erantin työ on tutkimuskysymyksensä osalta lähimpänä omaa tutkimustani. Miettisen työ on puolestaan toistaiseksi ainoa *Canal Grande*en keskittyvä pro gradu -tutkielma, joka oman tutkimuskysymyksensä puitteissa tuo joiltakin osin esiin myös kohdeteoksensa ironiaa.

Raittilan tuotannosta on kirjoitettu myös tutkimusartikkeleita. Juhani Sipilä (2005; 2014) on tutkinut Raittilan kahden ensimmäisen romaanin intertekstuaalisia suhteita. Raittilan esikoisromaanin käsittelevässä artikkelissaan (2005) Sipilä keskittyy erityisesti teoksen Raamattu-viittauksiin. *Canal Grandea* tarkastelevassa artikkelissa (2014) huomio kiinnitetään niin suomalaiseen modernismiin, Thomas Manniin kuin Rabelais’n karnevalismiin ja keskiajan Commedia dell’arteeseen. Nämä viittaussuhteet ovat esillä myös oman tutkimukseni intertekstuaalisuutta käsittelevässä osuudessa. Leena Kirstinä on puolestaan lähestynyt Raittilan esikoisromaanin sekä suomalaiskansallisesta että kansalliskirjallisuutemme näkökulmasta osana laajempaa tutkimustaan *Kansallisia kertomuksia* (2007). Jussi Ojajarvi (2013) puolestaan tarkastelee Raittilan neljättä romaania *Pamisoksen purkaus* (2005) kapitalismikriittisenä lama-kuvauksena niin teoksen tematiikan kuin muodonkin tasolla. Ojajarvi liittää *Pamisoksen purkauksen* jatkoksi Raittilan ns. ”vajoamistriologiaan”. Yhteisen vesi- tai vedenpaisumusteeman lisäksi kaikkia neljää romaania voikin nähdä yhdistävän kriittisen näkökulman jälkiteollisen yhteiskunnan, rahan ylivallan, aineettoman elämysteollisuuden ja yhä hedonistisemmaksi muuttuneen länsimaisen elämäntavan lieveilmiöihin. Joiltakin osin nämä ilmiöt

koskettavat myös *Canal Grandea*. Johanna Vuorelman artikkeli ”Hannu Raittilan *Canal Grande* ja suomalainen eurokriisikeskustelu” (2015) yhdistää mielenkiintoisella tavalla poliittisen retoriikan ja kirjallisuudentutkimuksen vertailemalla *Canal Granden* pohjoinen–etelä-vastakkainasettelua kymmenen vuotta myöhemmin kirjoitettujen lehtiartikkeleiden kielelliseen retoriikkaan. Tutkimuksessani hyödynnän myös kirjailija-kriitikko Antti Arnkillin Raittila-teosta. Vaikka kysymyksessä ei ole akateeminen tutkimus, Arnkillin esseekokoelma *Raittilan linja* (2016) pureutuu kirjailijan tuotantoon monipuolisesti ja syvällisesti tarjoten mielenkiintoisia ja jatkokeskustelun arvoisia näkökulmia Raittilan proosataiteeseen.

Ironian tutkimuksessa vaikutusvaltaisimpia teoksia on edelleen Linda Hutcheonin *Irony's Edge* (1995). Vanhemmasta tutkimuksesta nostan esille myös Wayne C. Boothin teokset *Rhetoric of Fiction* (1961) ja *Rhetoric of Irony* (1974). Boothin ironia-käsitys nojaa ajatukseen *sisäistekijästä*, jota puolestaan Hutcheonin tutkimus arvioi kriittisesti. Vaikka sisäistekijä on teoreettisena käsitteenä ongelmallinen, kirjallisesta ironiasta puhuttaessa se on kuitenkin käyttökelpoinen. Kotimaisesta kirjallisuudentutkimuksesta erityisesti ironiaan on keskittynyt Sari Salin väitöskirjallaan *Hullua Hurskaampi – ironinen kahdentuminen Jorma Korpelan romaaneissa* (2002). Lisäksi Toini Rahdun Ironia-tutkimus *Sekä että – Ironia koherenssina ja inkoherenssina* (2006) antaa arvokasta kielitieteellistä perspektiiviä omaan tutkimusnäkökulmaani kirjallisesta ironiasta. Tulen hyödyntämään Rahdun esittelemää *ironian komponenttimääritelmää* tekstianalyysin yhteydessä. Samalla havainnollistan, miten kaunokirjallisen tekstin ironiaa – kaikessa tulkinnanvaraisuudessaan – voidaan tutkia myös tekstianalyttisin metodein.

1.5 Ironia kaunokirjallisuudessa

Kaunokirjallisuuden ironia ja sen tulkinta perustuu aina myös tekstin kirjallisiin arvoihin (Booth 1974, 193; Colebrook 2004, 17). Ironia syntyy tekstissä ja sen muodostamassa tulkintakontekstissa. Kuten kielentutkija Toini Rahtu huomauttaa, kirjallisuuden ironiaa tutkiva tutkii aina myös kieltä (Rahtu 2006, 16). Tekstin lukeminen ironisena edellyttää sitä, että lukija kykenee ohittamaan tekstin kirjaimellisen tai ainakin sen ilmeisimmän merkityksen. Sen sijaan yritetään tulkita, mitä teksti *todella* yrittää sanoa. (Colebrook 2004, 4.) Tässä tapauksessa on kuitenkin kyettävä erottamaan toisistaan niin sanottu verbaalinen ironia tekstin pintatasolla ja *ironinen asennoituminen* (rakenteellinen ironia). Ensin mainittua verbaalista ironiaa voi edustaa esimerkiksi dialogin kautta tuotettu konventionaalistunut ironia (Rahtu 2006), jonka lukija yleensä helposti tunnistaa. Teoksen rakenteellista ironiaa voivat edustaa esimerkiksi parodiset alluusiot muihin fiktiivisiin teoksiin. Kirjallisuudessa ei ole mitenkään poikkeuksellista, että teokseen on upotettu implisiittisiä ja suoria

viittauksia muuhun kirjallisuuteen. Hannu Raittilan teosten kohdalla lukijalla on jopa lupa odottaa monenkirjavaa viittausten verkostoa, joka ei rajoitu ainoastaan kaunokirjallisuuteen. Viittaussuhteet voivat ohjata teoksen tulkintaa, mutta eivät automaattisesti teosta ironisoivassa merkityksessä. Tulkinta rakentuu kokonaisuudesta.

Myös kulttuurin sisällä opitut normit ja odotukset auttavat tunnistamaan rakenteellista ironiaa, mikäli teos näitä odotuksia, normeja ja käytäntöjä joko erityisesti korostaa tai purkaa. Aivan kuten puhutussa, myös kirjoitetussa kielessä lausuttu voi tarkoittaa kirjaimellisesti juuri sitä mitä sanookin, mutta sanotun ironinen ydin on toisaalla. Kontekstin laajempi ymmärtäminen nousee eri tavalla keskeiseen asemaan. Kaunokirjallisenkin ironian tulkinnessa pystytään hyödyntämään tutkittavaa tekstiä laajempaa kontekstia. Yleensä jopa sellaisissa tapauksissa, missä tekstin kuvaama maailma ei näyttäisi olevan vahvassa yhteydessä todellisuuteen teoksen ulkopuolella. Lukija voi esimerkiksi tunnistaa teoksen yhdistelevän kirjallisuuden eri lajeja ironisessa tarkoituksessa, kuten Kurt Vonnegut (1922–2007) monissa tieteissatiireissaan. Oleellinen kysymys onkin, miten tunnistaa oikea konteksti. Ilmeiseltäkin vaikuttava ironia saattaa mennä vastaanottajalta ohi, mikäli hän ei tunnista lukemaansa maailmaa, sen uskomuksia ja käytäntöjä (Colebrook 2004, 4, 12). Näin ollen tuntuisikin loogiselta, että kaunokirjallinen teksti on aivan oma erityistapauksensa myös ironian näkökulmasta. Kirjallisuuden kielelle on ominaista ironian vahva potentiaalisuus. Kirjaimellisen merkityksen ohilukeminen on puolestaan keskeinen osa tämän päivän kirjallisuuskritiikkiä (Colebrook 2004, 5). Uskoakseni tämä havainto pätee jossain määrin kaikkeen kaunokirjallisuuden lukemiseen.

Ironia on yksi huumorin alalaji. Sanataiteessa se on jopa erityisen monimuotoista. Ironian erityinen särmä tai *terä* (*edge*) tekee siitä arvaamattoman ja useissa tapauksissa myös ilkeän retorisen välineen, joka voi saada erilaisia käyttötarkoituksia ja ilmenemismuotoja. Siinä mielessä ironia on myös *transideologista* (Hutcheon 1995, 10.) Luonnollisesti tämä koskee myös ironiaa kaunokirjallisuudessa. Pitkään ironia kuitenkin nähtiin lähinnä verbaalisena retoriikkana, joka toimi kielessä trooppina. Ironia oli ennen kaikkea osoitus taidokkaasta sanankäytöstä. (Colebrook 2004, 7.) Kirjallisuudessa ironia voidaan karkeasti jakaa kahteen luokkaan: verbaaliseen ja rakenteelliseen ironiaan (Salin 2002, 32), joista tutkimukseni keskittyy rakenteelliseen. Lähtökohtani tutkimukselle on, että *Canal Grande* on ironinen romaani, sillä vakavistakin teemoista huolimatta sitä on vaikea lukea kovin vakavasti. Kontekstistaan irrotettujen yksityiskohtien sijaan lähestyn koko teoskokonaisuutta eräänlaisena laajennettuna ironia-skeemana. Tätä tarkasteltaessa ei kuitenkaan voida sivuuttaa sana- ja lausetasolle keskittyvää verbaalista ironiaa. Kuten tekstianalyysissä osoitan, verbaalinen ironia on osaltaan muodostamassa sitä kokonaiskuva, jota tulkitsem *Canal Granden* rakenteelliseksi ironiaksi. Tarkasteltaessa romaanin kaltaista pitkää proosaa käsitteiden selvärajainen

erottaminen voi olla vaikeaa ja joskus myös tarpeetonta. Salinin mukaan verbaalinen ironia vaihtuu rakenteelliseksi, kun lukija ei voi olla enää varma, ymmärtääkö kertoja itse jonkin tilanteen tai sanomansa asian ironiaa (Salin 2003, 205). Määrittely vaikuttaa pätevältä, mutta sekään ei pysty vastaamaan kysymykseen erilaisista lukijoista ja tulkintoista. Tutkimukseni kannalta oleellista on se, tukeeko verbaalinen ironia jotenkin teoksen syvempää rakenteellista ironiaa.

Pitkän tekstin huumori on lyhyen tekstin (esim. vitsi) huumoria monimuotoisempaa ja monitasoisempaa, ja kertovan tekstin monitasoisen huumorin analyysi on johdettava tekstin kokonaistulkintaan. (Laakso 2014, 10.) Rakenteellinen ironia soveltuukin hyvin juuri pitkän tekstin ominaisuudeksi. Ironia toteutuu, kun se tulkitaan. Toteutuakseen ironialla täytyy siis tuottajan lisäksi olla vastaanottaja, yleisö (Barbe 1995, 10). Kaunokirjallisen tekstin ensisijainen yleisö on sen todellinen lukija, joka muodostaa lukemastaan tulkinnan. Näin ollen lukija myös tunnistaa tai ei tunnista tekstin mahdollisesti sisältämää ironiaa. Mikään teksti ei ole lähtökohtaisesti ironinen, mutta esimerkiksi romaanin tapa rakentua kaunokirjallisuuden konventioille sekä lukuisat kontekstuaaliset tekijät voivat ohjata ironiseen tulkintaan. Voimme oppia tunnistamaan joitakin tyypillisiä piirteitä ironisiksi luettavissa teksteissä. Tämän seurauksena voimme myös laajalti jakaa käsityksen siitä, mitkä tunnetut kaunokirjalliset teokset ovat ironisia ja miksi. (Barbe 1995, 15.) Kirjallisuuden tulkintoihin kohdistuvat kiistat, debatit, jopa kirjasodat ja -roviot puolestaan kertovat siitä, että mitään kollektiivisesti jaettuja käsityksiä kirjojen lopullisista merkityksistä harvoin syntyy. Tässäkin suhteessa ironian voi nähdä muodostavan erityisen haastavan tulkinnan alueen kirjallisuudessa.

Tutkiessani *Canal Granden* rakenteellista ironiaa en voi pysähtyä yksittäiseen henkilöhahmoon tai yksittäiseen retoriseen keinoon kerronnassa. Tarvitaan kokonaisvaltaisempi analyysi niistä kerronnan keinoista, joille romaanin rakenteellinen ironia perustuu ja mitä se kertoo itse romaanista ja sen kuvaamasta maailmasta. Ironinen luenta on sanan todellisen *merkityksen* etsimistä (Colebrook 2004, 3-4). Niin ikään tulee ironia tutkimuskohteena erottaa selvärajaisesti huumorin eri alalajeista, kuten satiirista ja parodiasta. Näitä eroja tulen havainnollistamaan yksityiskohtaisemmin (luku 1.7). Sen lisäksi tulen tarkastelemaan *Canal Granden* suhdetta erityisesti parodiaan (luku 4.2).

Ironiaa kirjallisuudessa on vaikea tutkia mainitsematta kahta Wayne C. Boothin (1961) tunnetuksi tekemiä käsitteitä: *sisäistekijä* (*implied author*) sekä *epäluotettava kertoja* (*unreliable narrator*). Jälkimmäisen käsitteen käyttökelpoisuutta kirjallisuudentutkimuksessa ei juurikaan ole kyseenalaistettu, sillä vaikka tästäkin määritelmästä on seurannut erilaisten koulukuntien välisiä kiistoja, epäluotettavaa kerrontaa kaunokirjallisuudesta aivan kiistatta löytyy. Yleensä se voidaan tutkimuksen metodeilla myös osoittaa. Sen sijaan sisäistekijä (suom. myös *implisiittinen tekijä*) on

tutkimuksen kannalta ongelmallisempi ja kiistellympi termi (esim. Salin 2008, 119–120). Siinä missä kertojan epäluotettavuus on mahdollista osoittaa huolellisella tekstianalyysillä, boothilaista sisäistekijää on mahdotonta osoittaa suoraan tekstistä, sillä sisäistekijä on abstraktio, jolla ei ole tekstissä omaa ääntä. Viime kädessä sisäistekijän konstruoikin tekstistä lukija itse (Steinby 2013b, 106–108; Rimmon-Kenan 1991, 111–113). Usein tämä tapahtuu juuri kertojan epäluotettavuuden havaitsemisen ja siitä seuraavan tulkinnan kautta. Boothin (1961, 158) mukaan kertojan epäluotettavuus käy ilmi, kun kertojan arvot ovat ristiriidassa sisäistekijän arvojen kanssa. Boothin sisäistekijä tuntuukin liittyvän vahvasti normatiiviseen etiikkaan ja kysymykseen kertojan moraalista, jota ei kuitenkaan tulisi sekoittaa todellisen kirjailijan moraaliin. Tällainen eettis-filosofinen pohdinta uhkaa viedä huomion itse tekstistä. Ironisen *etäisyyden* avulla voimme kuitenkin havaita jonkin asian merkityksen omassa kontekstissaan, vaikka emme itse sitoutuisikaan siihen (Colebrook 2004, 3).

Ironian tutkimiseen Boothin sisäistekijästä tekee käyttökelpoisen se, että sisäistekijän avulla voidaan lähestyä kysymystä sanotun ja tarkoitetun ristiriidasta (Steinby 2013b, 108). Kertojan epäluotettavuuden paljastuminen voi myös paljastaa tekstiin upotetun ironian. Kaikessa abstraktiudessaankin sisäistekijän käsite on tutkimuksen väline, jonka avulla voidaan myös kiertää epätieteellisen kiusalliset kysymykset tekijän intentioista (Salin 2008, 119). Ironiaa tutkittaessa sisäistekijän rooli tulee erityisen näkyväksi tapauksissa, joissa kertoja itse ironisoituu. Kertoja tai muut henkilöhahmot voivat olla tietoisesti ironisia, mutta aivan yhtä hyvin he voivat itse ironisoitua (esim. Chatman 1978, 228–229). Tahtomattaan ironisoituva kertoja on oivallinen tutkimuskohde kaunokirjallisuudessa. Silloin kohtaamme väistämättä kysymyksen siitä, kuka toimii ironisen viestin varsinaisena subjektina. Kuka ironisoi? (Salin 2007, 7.) Ironisoituva kertoja voi olla – ja useimmiten onkin – minäkertoja, mutta sen ei tarvitse olla sitä. Mikäli kysymyksessä ei ole selvästi havaittavaa kertojan itseironiaa, katse on syytä kääntää *sisäistekijään*.

Kuten Hutcheon (1995, 10–12, 117–118), haluan korostaa aktiivisen lukijan roolia ironian tulkinnassa. Tämä koskee myös kysymystä sisäistekijästä. Sisäistekijä ei ole jotain, mikä tekstistä löydetään vaan jotain, mikä tekstiin tulkitaan. Sisäistekijä on siis ennen kaikkea lukijan itsensä muodostama ymmärrys tekstin syvemmästä merkityksestä. Näin sisäistekijä voi lukijan muodostamana abstraktiona tuoda tulkintaan myös sellaisia ironian tasoja, joihin mikään kerronnassa ei eksplisiittisesti näyttäisi viittaavan. Lisäksi tulkinta kaunokirjallisen tekstin ironiasta syntyy aina jonkinlaisessa vuorovaikutuksessa myös tekstinulkoiseen todellisuuteen. Kontekstuaalisten tekijöiden merkitys näkyy ironian lopullisessa tulkinnassa (Rahtu 2006, 22), olipa sitten kysymys siitä, mitä oletamme tietävämme suomalaisten romaanien mieskuvasta, insinöörien sosiaalisista taidoista, Euroopan unionin päätöksentekokyvystä tai italialaisista virkamiehistä. Suomalaisena ja

suomalaista kirjallisuutta tuntevana minulla voi lähtökohtaisesti olettaa olevan hyvät valmiudet ymmärtää *Canal Granden* ironiaa. Toisaalta esimerkiksi italialainen lukija voisi nähdä ironisessa valossa jotain sellaista, joka omasta elinpiiristäni katsottuna ei ole lainkaan ironista. Näihin kysymyksiin palaan erityisesti stereotyyppioita käsittelevässä luvussa (luku 3).

Myös kirjallisesta ironiasta puhuttaessa rajaudutaan helposti pohtimaan vain teosten verbaalista ironiaa. Tällöin ironia nähdään helposti vain kirjaimellisen merkityksen vastakohtana, mistä ironiassa ei suinkaan aina ole kysymys. Ironisessa tekstissä kirjoitettu ei aina ole ei-kirjoitetun vastakohta. Sen sijaan se, mikä on jätetty kirjoittamatta, syventää kirjoitetun tekstin merkitystä. (Hutcheon 1995, 12–13.) Tulkinnan kannalta kaiken avain on se, että ironia osataan lukea myös siitä, mikä on jätetty suoraan kirjoittamatta. Kaiken lähtökohtana on, että tekstissä nähdään jotain, joka ohjaa tulkitsemaan sitä ironisena. Kohtaus, jossa suomalaisen insinöörin karikatyyri riehuu italialaisella poliisiasemalla, voi aktivoida samanaikaisesti monta ironiseen tulkintaan ohjaavaa tekijää. Ironia kommunikoi epäsuorasti. Sitä ei löydetä tekstistä vaan se tulkitaan osana tekstiä. Tutkimukseni on vahvasti sidoksissa omaan tulkintapositioni. Se taas on vahvasti riippuvainen siitä, minkälaisia asioita, ilmiöitä ja ajatuksia olen elämäni aikana oppinut näkemään ironisessa valossa niin kirjallisuudessa kuin sen ulkopuolellakin. Yritän silti tehdä tulkintoihini johtavat polut niin näkyviksi ja tieteellisesti relevanteiksi kuin se ironiaa käsittelevässä tutkimuksessa on mahdollista.

Yksi käyttökelpoinen työkalu tähän on Toini Rahdun (2006) väitöstutkimuksessaan esittelemä *ironian komponenttimääritelmä*, jota hyödyntäen pyritään – Rahdun omien sanojen mukaan – tavoittamaan **yhteinen kulttuurinen intuitio ironiasta** (Rahtu 2006, 45–46). Tavoitteiltaan määritelmä tulee lähelle Hutcheonin teoriaa *diskursiivisista yhteisöistä*, mutta painotuksiltaan se eroaa siitä. Ironian komponentteja eritellessä otetaan huomioon sekä ironiaa tuottava intentio että sitä tulkitseva intuitio (Rahtu 2006, 19). Tämä eroaa Hutcheonin *lukijan intentiota* korostavasta lähestymistavasta ja tulee lähemmäksi Boothin *sisäistekijä – sisäislukija* -jaottelua. Rahdun malli rakentaa yhdessä jaettua kulttuurista tilaa ironian tulkitsemisessa. Siihen kuuluu myös ironiasta vastaava subjekti, olipa tämä sitten sisäistekijä, kertoja tai joku muu. Ei myöskään olisi millään tavalla mielekäästä etsiä teoksesta Hutcheonin tarkoittamaa *tahatonta ironiaa* ja sen kustannuksella sivuuttaa teokseen ilmeisen tietoisesti pystytetyt ironiarakenteet, joita *Canal Grande* rakentaa esimerkiksi metafiktion ja alluusioiden avulla. Siksi Rahdun esittämät ironian komponentit ovat hyvä apuväline havainnollistamaan sitä, mihin eri tekijöihin oma ironiatulkintani teoksessa perustuu. Sen käyttäminen ei myöskään kiellä ajatusta diskursiivisista yhteisöistä ironian tulkitsemisessä vaan pikemminkin tukee sitä. Kysymys on siitä, että tulkitsemme kaunokirjallisen teoksen ironisia

merkitysrakenteita sekä intentionaalisesti tuotettuina että tulkittuina. Sekä lähettäjä että vastaanottaja ovat aktiivisia *ironisen viestin* välittymisessä. Esittelen Rahdun mallin seuraavaksi.

1.6 Ironian komponentit

Toini Rahtu (2006) määrittelee ironiseen tulkintaan ohjaavat *komponentit* seuraavasti:

Ironisessa tulkinnassa on aina jokin 1) tavalla tai toisella **negatiivinen sanoma**, joka on tulkittava 2) **tuottajansa intention** mukaiseksi ja jolla on jokin 3) **kohde** ja useimmiten myös 4) **uhri**. Olennaista on 5) **monitulkintainen esitystapa**: jokin, joitakin tai kaikki komponenteista 1 - 4 tajutaan kätketyn, ja ne on siksi pääteltävä itse. (Rahtu 2006, 46.)

Rahdun malli siis painottaa, että ironiseen tulkintaan liittyy *negatiivisen sanoman* (1) havaitseminen. Rahtu jatkaa, että komponentit 2 - 4 tavallaan jo sisältyvät ensimmäiseen komponenttiin ja ovat siksi tälle alisteisia. Negatiivisuus voi tässä tapauksessa tarkoittaa ”ivaa, pilkkaa, kritiikkiä, erimielisyyttä taikka toisen kasvoja tai reviiriä uhkaavaa direktiivisyyttä”. (Rahtu 2006, 47.) Negatiivinen *asenne* on ironisen viestin hallitseva ääni, mutta ei sen ainoa ääni. Ironisen viestin moniäänisyys ja monitulkintaisuus toteutuu juuri tätä kautta: negatiivinen asenne ei tukahduta viestin muita ääniä tai päinvastoin. Negatiivinen asenne ei myöskään automaattisesti tarkoita sitä, että kielteisyys olisi ironian tuottamisen motiivi. Negatiivisen sanoman sisältävä ironia voi olla tuotettu myös myönteisessä tarkoituksessa, kuten totuuteen pyrkivä sokraattinen ironia. (mt., 48.)

Tuottajan intention (2) havaitseminen on Rahdun mukaan ratkaisevassa asemassa ironista tulkintaa, jos tulkitsejä uskoo, että viesti on tarkoitettukin ironiseksi. Tuottajan intentiosta puhuessaan Rahtu haluaa myös tehdä selvän eron niin sanotun *kohtalonironian* ja tuotetun ironian välille. (Mt.) Tämä erottelu palvelee myös omaa tutkimustani, sillä erilaisten sattumien kautta toteutuva kohtalonironia ei sellaisenaan kuuluisi muutenkaan kirjallisen ironian tutkimukseen. Kirjallisuudessa kohtalokkaat sattumuksetkin ovat *kielellisesti tuotettuja* eivätkä siten verrannollisia todellisessa elämässä toteutuvaan kohtalon ironiaan. Rahtu haluaa siis painottaa sitä, että ironian tarkoituksellisuuden havaitseminen on jo osa sen tulkintaa.

Ironian *kohteella* (3) Rahtu tarkoittaa ”olioita, ilmiöitä tai ominaisuuksia, joihin ironian kärki viittaa”. Tässä on tärkeää erottaa toisistaan ironian kohde ja ironian *uhri* (4), joka puolestaan viittaa henkilöön jota ironisoidaan. (Rahtu 2006, 49.) Esimerkiksi jos ironian negatiivinen sanoma kohdistuu saitaan kuninkaaseen, on saitus yleisesti ironian kohde ja kuningas sen uhri. Jaottelu on tärkeä arvioitaessa ironiaa tuottavan tahon intentiota. Ironian kohde voi olla myös jokin tuote tai teko, jolloin ironian uhri on näistä vastaava taho. Esimerkiksi ristiriitainen lausunto (kohde) – poliitikko (uhri). Kohde ja uhri tulee erottaa, mutta samalla ne ovat aina jotenkin kytköksissä toisiinsa. Rahtu erottaa tässä yhteydessä myös ironian *toissijaiset uhrin*, joilla tarkoitetaan henkilöitä, jotka eivät ymmärrä jonkin

tilanteen ironiaa (mt.). Näin ajateltuna henkilö, joka ei ymmärrä itseensä kohdistuvaa ironiaa, on sen kaksinkertainen uhri. Toissijainen uhri voi olla myös kirjan lukija tai näytelmän katsoja. Ja kuten tulen myöhemmin tekstianalyysissä osoittamaan, romaanin kertojakin voi olla ironian *toissijainen* uhri. Rahtu puolustaa leimallisesti vahvan uhri-sanana käyttöä sillä, että ironisoitu (negatiivinen) sanoma sulkee aina jonkun ulkopuolelle: jonkun, jota ironisoidaan tai jonkun, joka ei vain ymmärrä tilanteen ironiaa (mt, 51). Joissakin tapauksissa useammankin osapuolen.

Ironian *monitulkintaisuudella* (5) Rahtu tarkoittaa sitä, että ironiseksi tulkittu sanoma sisältää komponentit 1 – 4 sanomaan piilotettuina. Tämän lisäksi sanoma on tulkittavissa vähintään kahdella eri tavalla, joista ainakin toinen on jollain tavalla *negatiivinen* (1). (Rahtu 2006, 52.) Monitulkintaisuuteen johtavia syitä voivat olla kielen **moniäänisyys**, **monituottajaisuus** sekä **moniroomisuus**. *Moniäänisyyttä* aiheuttaa kielen muokkautuminen, merkitysten ja käyttötarkoituksen muuttuminen sekä erilaisten ”kielenkäyttäjryhmien ja persoonien” kohtaaminen. (Mt.) *Monituottajaisuudella* viitataan sanoman referointiin ja kierrättämiseen, jolloin samalla viestillä on useita tuottajia. Kirjallisuudessa epäsuora esitystapa on juuri tällaista monituottajuutta, erityisesti epäsuora puheen esittäminen, kuten *Canal Grandessa* säännönmukaisesti. *Moniroomisuus* on puolestaan yksi monituottajaisuuden ilmenemismuoto. Tämä voi tarkoittaa kaunokirjallista henkilöä, joka toimii myös kertojana, eli minäkertojaa. (Mt.)

Tutkimuksessani tulen havainnollistamaan, miten *Canal Grande* on oikeastaan koko ajan tekemisissä kielen moniäänisyyden, monituottajaisuuden ja moniroomisuuden kanssa, jotka edelleen rakentavat ja vahvistavat *kirjallisen sanoman* monitulkintaisuutta. Niistä yksi tulkintamahdollisuus on ironinen. Rahdun mallia voi pitää myös hermeneuttisena, sillä se nojaa tulkitsijan intuitioon siitä, että tekstissä on jotain **a) ironiseksi tulkittavaa**, joka perustuu **b) tekijän intention** ja jota tulkitsemalla **c) tulkittava teksti saa edelleen uusia merkityksiä**. (Mt.) Tekijän intention sijaan haluan kuitenkin korostaa yhdessä jaettua käsitystä tekstin ironiasta, joka syntyy tulkinnan kautta.

1.7 Ironia ja lähikäsitteet

Kirjallisuuden ironiasta puhuttaessa on syytä tehdä rajausta ironian ja sen keskeisten lähikäsitteiden välillä. Sellaisiksi luen *sarkasmin*, *satiirin* ja *parodian*. Tuon myös lyhyesti esiin niiden keskinäistä suhdetta *Canal Grandessa* ja sitä, miksi näen romaanin ennen kaikkea ironisena.

Sarkasmi on yleensä aina sanallista. Sarkasmi hyödyntääkin usein nimenomaan sanallista ironiaa (Pankakoski 2007, 242). Tämän vuoksi sanallista ironiaa ja sarkasmia voi olla joissakin tapauksissa vaikeaa eritellä toisistaan. Yksi tunnistettava ero on siinä, että sarkasmia pidetään yleensä

suorempana ja sen vuoksi myös helpommin havaittavana. Ironia voi olla joskus jopa hyväntahtoista ja hyvin vaikeasti tulkittavaa; kun taas sarkasmi on usein julmaa ja ivallista, purevaa ja suorasukaista. Sarkasmi onkin aina tarkoituksellista (pilkkaa), joka yleensä kohdistuu selvästi johonkin ihmiseen tai ihmisryhmään. Sen sijaan esimerkiksi jokin tilanne voidaan nähdä ironisena ilman, että kukaan olisi tietoisesti pyrkinyt tällaiseen vaikutelmaan. Jälkimmäisestä on usein kysymys myös kirjallisuuden rakenteellisessa ironiassa: henkilöt eivät itse ymmärrä sitä ironista asetelmaa, jossa lukija heidät näkee. Siitä huolimatta tällaisellakin ironialla on sitä aktiivisesti tuottava subjekti, jonka lukija tulkitsee.

Satiiri on pilkkaavaa naurettavaksi tekemistä. Se voi kohdistua henkilöihin, tapahtumiin ja ilmiöihin, joihin satiiri kohdistaa ”paljastavan kritiikkinsä” (Steinby 2013b, 108–109, 135). Kärjistyksiset ja karrikointi sekä henkilö- että tilannekuvauksissa ovat satiirille ominaisia. Satiiri voi olla myös keino riistää kunnia ilmiöiltä ja ominaisuuksilta, joita on totuttu pitämään arvossa (mt.) Kärjistystenkin kautta satiiri voi näyttää joidenkin asioiden vaiettuja, pimeitä puolia. Antiikissa syntynyt satiirin varhaismuoto *menippeia* (menippolainen satiiri) näkyy vaikutteidensa kautta vielä tämän päivän romaanissakin, jolle on ominaista erilaisten kirjallisten lajien ja tyylien sekoittuminen (Lyytikäinen 2005, 11; Salin 2005, 238–239).

Parodia on erityisesti kirjallisuuden laji ja tyyllinen ominaisuus. Se on myös selvästi intertekstuaalinen ominaisuus, sillä parodia mukailee (ivallisesti tai ironisesti) toista kaunokirjallista teosta, lajia, tyyliä tai jopa tiettyä kirjailijaa (Steinby 2013a, 49; Steinby 2013b, 135.) Parodia rakentuu siis usein ironiselle viittaussuhteelle johonkin, jonka lukijan voi ainakin olettaa tunnistavan.

Vaikka kohdeteokseni sisältää kohtia, joita voisi tulkita ironian sijaan mieluummin sarkastisiksi, tässä tutkimuksessa puhun kuitenkin vain ironiasta. Tätä rajausta tukee myös se, että romaanissa ei esiinny käytännössä lainkaan suoraa dialogia. Tämä kerrontaratkaisu antaa tilaa nimenomaan monimuotoisemmalle ja monitulkintaisemmalle ironialle. Puheen epäsuora esitys voi myös pehmentää joidenkin kärkkäimpien puheenvuorojen sarkastista painoa. Samalla se mahdollistaa ironian esimerkiksi sellaisissa tapauksissa, joissa kertoja itse ei selvästikään ymmärrä referoimansa puhujan todellista tarkoitusta – esimerkiksi ivaa, joka kohdistuukin kertojaan itseensä. *Canal Grandessa* suuri osa insinööri Marrasjärven kerronnan huvittavuutta on se karkas pisteliäisyys, jolla hän suhtautuu toisiin henkilöihin ja heidän esittämiinsä mielipiteisiin. Se puolestaan välittyy koko ajan Marrasjärven kerronnasta. Minäkerronnan ja epäsuoran esityksen samanaikaisuus onkin yksi merkittävä keino ironisoida henkilöiden puhetta. *Canal Grandessa* ironian sisäänrakennettu kaksiulotteisuus nousee sarkasmin yksiulotteisuutta hallitsevammaksi piirteeksi.

Canal Grande hyödyntää myös satiirille ominaista kärjistävää kritiikkiä, joka tulee romaanissa esille naurettavaksi tekemisen kautta. Tämä satiirinen pilkka kohdistuu erityisesti muutamiin romaanin henkilöihin, venetsialaiseen tapakulttuuriin sekä massiiviseen byrokratiakoneistoon, johon varsinainen pelastusoperaatio törmää jo alkuvaiheessa. Tapahtumat ajautuvat ikään kuin sivuraiteelle, ja itse romaanistakin tulee lopulta aivan muuta kuin mihin lukijan odotukset ovat ehkä kohdistuneet. Tästä umpikujamaisesta asetelmasta voi tunnista jopa ”kafkamaista” kasvottomaan hallintoon kohdistuvaa ironiaa ja pilkkaa:

Ylikomisario levitti käsiään ja kallisti päätään. Se vakuutti minulle italialaisena virkamiehenä, että minun ei kannattanut yrittääkään vaikuttaa projektin sihteeristöön. Raskaassa päätöksentekokoneistossa risteilivät niin monet intressit ja niin monessa kerroksessa, ettei sihteeristö itsekään pystynyt vaikuttamaan omaan työhönsä. Kerroin omalta osaltani olevani sihteeristön päätöksentekoon nyt tyytyväisempi kuin kertaakaan koko Venetsiassa oleskeluni aikana. Ylikomisario nosti torjuvasti kättään.

– Mitään päätöstä ei toki ole tehty.

– Eipä tietenkään.

(CG, 293–294.)

Vaikka *Canal Grande* käyttää paljon satiirille ominaista kärjistystä ja naurettavaksi tekemistä, en kuitenkaan tulkitse sitä romaania hallitsevaksi ominaisuudeksi. En siis lue romaania satiiriksi, vaikka se hyödyntää satiirin keinoja esimerkiksi henkilökuvauksessa ja edellä mainitun kaltaisissa hallintoon ja virkamiehiin kohdistuvassa pilkassaan. *Canal Grande* on äärimmäisyyksien romaani monessakin mielessä. Se käyttää hyväkseen romaanille ominaista hybridimäisyyttä, mutta ei etualaista mitään tiettyä lajia tai tyyliä omaksi keskeiseksi tunnuspiirteekseen. Tämä tulee esiin romaanin rakenteessa, henkilökertojen keskinäisissä eroissa, tapahtumien komediallisissa äkkikäänteissä ja esseistisissä suvantovaiheissa. Tämän vuoksi katson *Canal Grande*a määrittäväksi ominaisuudeksi rakenteellisen ironian, en tyyliä liiaksi yksipuolistavaa satiiria. *Canal Grande* on liian älykäs teksti ollakseen vain kärjistyksiin nojaavaa ja helposti tunnistettavaa satiiria, mutta se kyllä hyväksyy satiirinkin osaksi rikasta keinovalikoimaansa.

Samalla tavalla *Canal Grande* hyödyntää myös parodian keinoja, mutta vieläkin rajatummin kuin satiirin kohdalla. Parodisia viittaussuhteita rakennetaan erityisesti muutamiin romaanin keskeisiin *subteksteihin* eli intertekstuaalisiin pohjateksteihin, joihin *Canal Granden* voi nähdä olevan ainakin implisiittisesti jonkinlaisessa vuorovaikutussuhteessa. Palaan näihin viittaussuhteisiin ja kysymykseen niiden parodisestakin funktiosta tutkimukseni neljännessä luvussa. Lähtökohtanani kuitenkin on, että satiirin tavoin *Canal Grande* hyödyntää myös parodiaa, mutta romaanin hallitsevaksi ominaisuudeksi siitä ei ole. Pikemminkin on niin, että rakenteellinen ironia sulkee tämänkin mahdollisuuden sisälleen.

1.8 Insinööriproosa ja ironia

Jos Raittilan tekstiä halutaan kutsua »insinööriproosaksi», on syytä ainakin huomata, että usein insinööri on hahmoista kaikkein epäluotettavin. (Arnkil 2016, 8.)

Hannu Raittilan kirjojen yhteydessä on usein puhuttu insinööriproosasta, mutta mitä sillä oikeastaan tarkoitetaan? Insinööriproosa ei ole tutkimuksessa käytetty kirjallisuustieteellinen termi. Siksi se ei myöskään edusta mitään sellaista tarkasti määriteltyä tekstin ominaisuutta, jota lähtisin tutkimuskohteestani seikkaperäisesti erittelemään ja analysoimaan. Insinööriproosa on lähinnä kirjallisuuskritiikeissä käytetty tyylin tai teoksen esittämän ”maailmankuvan” määritelmä. Sitä voi syystäkin pitää varsin leimaavana, kuten Antti Arnkil huomauttaa omassa Raittila-teoksessaan:

Latautuneella termillä tarkoitetaan useimmiten suomalaisen proosamodernismin ihanteiden ja perinteen päälle kasvanutta, miehisen toiminnan ja tekniikan ympärillä pyörivää kirjallisuutta, joka vuosituhaten vaihteen molemmin puolin näyttäytyi hetken jopa kotimaisen proosan valtavirtana. (Arnkil 2016, 34.)

Insinööriproosaa onkin käytetty jonkinlaisena yleisterminä kuvaamaan tietynlaista kirjallista tyyliä, kuvattujen tarinoiden maailmaa, tapahtumia, henkilöitä, motiiveja ja teemoja. Mieskeskeisyytensä vuoksi insinööriproosa on kritiikeissä saanut usein varsin sovinnaisen kaiun (Arnkil 2016, 22). Se on luokiteltu eräänlaiseksi ”äijäkirjallisuuden” muodoksi. Joskus tällainen tulkinta on saattanut saada jopa häiritsevän suuren painoarvon koko teoksen tulkinnassa ja kritiikeissä. Tällainen tekstin maskuliinisuutta purkava lukutapa voi myös osoittautua varsin ongelmalliseksi tarkasteltaessa juuri tekstin ironiaa. Korostunut maskuliinisuus voi nimenomaan olla yksi keskeisin keino tuon ironisen vaikutelman tuottamiseen. Se voi myös purkaa kirjallisuuden miehistä mytologiaa ja miehiin liitettyjä ”perusominaisuuksia” sen sijaan että vahvistaisi niitä. (Arnkil 2016, 49–51.) Joka tapauksessa insinööriproosaa voi syystäkin pitää leimaavana, jopa pilkallisena nimityksenä, joka valitettavalla tavalla yksipuolistaa kohdeteoksiaan. Hannu Raittilan ”insinööriproosa” on paljon muutakin kuin nämä ylhäältä annetut luokittelut.

Insinööriproosassa rakennetaan paljon. Siinä esiintyy paljon teknisiä vempaimia ja usein niiden yksityiskohtaistakin kuvailua. Hannu Raittilan lisäksi termiä on käytetty mm. Antti Hyryn ja Antti Tuurin teoksista puhuttaessa. Raittila on kuitenkin kirjoittajana hyvin erilainen kuin korostetun lakonisesta ilmaisustaan tunnetut Hyry ja Tuuri, jotka ovat oikeastikin koulutukseltaan insinöörejä. Siinä missä Hyryn ja Tuurin teosten kertojat vannovat riisuttujen ja hallittujen päälauseiden tikkaavaan kerrontaan, Raittilan teosten kertojat (myös insinöörit) ovat vuolassanaisempia ja yltävät ajoittain melkoiseen kieliakrobatiaan ja retoriseen nokkeluuteen. Myös kytkös kotimaiseen modernistiseen proosaan, jossa objektiivinen havainnointi syrjäyttää subjektiiviset tunteen ilmaisut (ja joka näin ajateltuna sopisi jo lähtökohtaisesti insinööriproosaksi), ei sellaisenaan ole suoraan

rinnastettavissa Raittilan poetiikkaan, ei varsinkaan hänen romaaneihinsa. Raittilan hahmot ajattelevat ja tuntevat paljon ja myös ilmaisevat näitä ajatuksiaan ja tunteitaan usein hyvin suoraan. Niitä ei siis tarvitse lukea sieltä, mikä on jätetty kertomatta. Tässä on huomattava ero ”50-lukulaisiin” modernisteihin, vaikka Raittilan on haluttu nähdä tämän 50-lukulaisen perinteen jatkajana (Arnkil 2016, 21, 29–30, 34). Osasyyn tähän on tekijällä itsellään, joka on ahkerasti viitannut mainittuihin kirjailijoihin tuotannossaan.⁹ Raittilalla on kuitenkin hyvin erilainen käsitys insinööriproosan perimmäisestä eetoksesta, joka tuntuisi merkitsevän aivan omanlaistaan insinöörikielen taidetta:

Oikeaa insinööriproosaa eivät kirjoita insinöörit. Todellinen insinööriproosa suhtautuu tekniikkaan kuin Don Quijote ritarimaaniin. Energiaa ladatakseens insinööriproosa jännittää itsensä kylmän modernismin ja kuumen romantiikan väliin taiteilemaan. Tuon verran se tietää sähköstä. Insinööriproosa on kavalasti lyyristä. Se on oivaltanut, että kielen runollisimmat ilmaukset löytyvät teknisestä ja sotilaallisesta sanastosta. Insinööriproosa on miehin laji. Siksi se on pintansa alla niin herkkää ja sentimentaalista. [...] Insinööriproosan tekijät ovat Hemingwayn veroisia piilonyyhkyjä. Tekstien lataus syntyy suuren tunteen ja sen kätkemisen välisestä jännitteestä. Esille kirjoitettu tunne kun tuottaa vain kuumaa ilmaa ja pullanmuruja. Insinööriproosa rakentelee sanoista kulkuneuvoja, joilla kukaan ei voi kulkea. Se pystyttää voimailutuksia, joiden tekniikkaa yksikään insinööri ei tunnista, koska se on runoutta. Jos insinööriproosa kuvittelee kaupungin, sitä on turha verrata mihinkään tämän maailman kaupunkiin. Insinööriproosa on fantasiakirjallisuutta. (Raittila 2002, 56–57.)

Raittila on tässä ottanut insinööriproosan käsitteen uusiokäyttöön, irrottanut sen alkuperäisestä merkityksestään ja siten myös omalla tavallaan ironisoinut sen. Raittilalle insinööriproosa tarkoittaa kaunokirjallista huiputtamista äärimmillään: todellisuuden illuusiota ei luoda ainoastaan henkilöiden ja tapahtumapaikkojen kautta, vaan myös fiktion maailmaan luodulla tekniikalla ja toimintaprosesseilla. Maallikkolukijasta ne saattavat tuntua hyvinkin uskottavilta, mutta todellisuudessa ne ovat (ainakin välillä) täyttä science fictionia. Raittilalaisessa lähestymistavassa sanat ovat insinööriprosaisten työkaluja, joilla hän rakentaa illuusioita lukijoidensa uskottaviksi. Siinä missä joku pedantti kirjailija pyrkii vakuuttamaan lukijansa mahdollisimman yksityiskohtaisella ja *totuutta* vastaavalla kuvauksella, Raittilan teoksissa lukija pyritään vakuuttamaan riittävän suurilla valheilla. Myös Arnkil on kiinnittänyt huomiota tähän:

Universaalina ja normaalina esiintyvä insinöörijärki näyttäytyy Raittilan teoksissa epäilyttävässä valossa. Siihen sitoutuminen kerronnassa muistuttaa enemmän kirjallista klovneriaa kuin sellaista metafysisen turvasataman etsimistä, johon »insinööriproosa» on tavallisimmin yhdistetty. Ilveilijähahmojen keskeltä todellisen pellen tunnistaa insinöörin asiallisesta pikkutakista. (Arnkil 2016, 37.)

Raittilalaiset insinöörit ovat siis vähintäänkin epäluotettavia, elleivät jopa tietoisia huijareita. Tämä ei kuitenkaan kiinnity insinöörisankareiden persoonaan vaan heidän käyttämäänsä kieleen. Kuten kirjailija itse luonnehti, hänen insinööriproosansa on ”fantasiakirjallisuutta”. Se on totta kuvatun maailman sisällä, mutta vain siellä. Siinä se eroaa jyrkästi oikeiden insinöörien insinööriproosasta. Raittilan insinöörit luovat illuusioita. Fiktiota. Toisaalta teokset myös purkavat itse tuottamiaan

⁹ Raittilan ja suomalaisen modernismin suhteeseen palaan intertekstuaalisuutta käsittelevässä analyysiluvussa.

illuusioita ja näin ollen tekevät omaa keinotekoisuuttaan näkyväksi. Samalla kun teos syntyy, sitä jo puretaan osiin niin kuin teatterin lavasteita kesken näytöksen.

Haluankin asettaa koko insinööriproosan käsitteen kriittisen tarkastelun alle ja kysyä, vastaako moinen leimakirves Raittilan proosan henkeä. Toisaalta lähestyn käsitettä (Raittilan tapaan) kunnioittavasti ja kytken sen *Canal Granden* keskeisimpään kertojahahmoon: Marrasjärveen. En siis ajattele insinööriproosaa teknisenä kerrontaratkaisuna tai edes maskuliinisuuden korostumisena, vaan käytännönläheisemmin: tutkimuskohteeni päähenkilö on ammatiltaan insinööri. Sillä puolestaan on syy-seuraussuhteensa siihen, mitä romaanissa tapahtuu ja mistä romaanissa puhutaan. *Canal Granden* Venetsia rakentuu pitkälti Marrasjärven persoonan, maailmankatsomuksen, kielen ja kerronnan kautta. Romaanin hallitsevin kertoja ja toiminnallisesti dynaamisin hahmo on räikeä vastakohta sille, minkälaisia konnotaatioita sanat Venetsia, kulttuuri, taide ja kirjallisuus todennäköisesti meissä kaikissa enemmän tai vähemmän herättävät. Näiden äärimmäisten vastakohtien synteesi on sanataideteos *Canal Grande*. Insinöörin silmin nähty Venetsia on hyvin toisenlainen kuin monissa muissa tarinoissa kerrotut Venetsiat. Siinä on Raittilan insinööriproosan kova ydin *Canal Grandessa*: Marrasjärvelle Venetsiakin on vain yksi työmaa muiden joukossa. Aloitankin varsinaisen tekstianalyysin tarkastelemalla romaanin keskeisiä henkilöhahmoja ja heidän asemaansa teoksessa. Itse oikeutetusti aloitan sen eniten ääneen pääsevästä kertojasta.

2. Canal Granden henkilögalleria

2.1 Paljon puhuva insinööri

Sanoin luulleeni, että olin Venetsiassa ratkaisemassa vesirakentamisen ongelmia. Suomi-kuvaa kiillottamaan kulttuuriasianneuvos voisi hankkia toisia miehiä, vaikka jostain mainostoimistosta. Minä olin töissä insinööritoimistossa ja sillä oli meneillään muitakin projekteja ja niille oli etukäteen laskettu aikataulut, toisin kuin tälle hankkeelle, jolla ei tuntunut olevan minkäänlaista aikataulua. [...] En halunnut kirkastaa Suomi-kuvaa, tahdoin päästä elämään elämäni Suomessa. (CG, 96.)

Tässä luvussa syvennyn *Canal Granden* keskeisiin henkilöhahmoihin sekä romaanihenkilöinä että kertojina. Tarkastelen tekstianalyysin kautta, minkälaista ironiaa romaanin henkilökertojat omalla persoonallaan ja kerronnallaan kertomukseen tuottavat. Minäkertojan jakautuminen *kertovaan* ja *kerrottuun* minään voi olla yksi keino tuottaa henkilöstä ironista vaikutelmaa, vaikka se ei tietenkään automaattisesti tee vielä mistään kenestäkään ironista hahmoa (Salin 2008, 94). *Canal Granden* henkilöistä eniten äänessä on insinööri Marrasjärvi. Hän on Raittilan proosasta jo aiemminkin tutuksi tullut teknisesti etevä suorittajatyyppe; toisaalta vastuullinen perheenisä ja arvoiltaan melko konservatiivinen, suorapuheinen ja suorakulmainen. Marrasjärvi on siis keski-ikäisen ja keskiluokkaisen suomalaismiehen prototyyppi tai stereotyyppi. Hän on ammatissaan pätevä ja

tehokas. Insinöörillä ei mene sormi suuhun teknisten ongelmien edessä. Tämän vastapainona hän on täysin vihkiytymätön taiteen ja kulttuurin kysymyksiin, jotka Venetsiassa ovat kaikkialla esillä. Tämä pätee myös paikalliseen rakennusarkkitehtuuriin, jota Marrasjärvi tarkastelee ennen kaikkea asumisen käytännöllisyyden, turvallisuuden ja kustannustehokkuuden näkökulmista. Asuminen ja taidearkkitehtuuri eivät Marrasjärven ajattelussa kuulu samaan asiayhteyteen. Insinööri ei tunne taidehistorian suurnimiä tai mitä kaikkea he ovat Venetsiassa suojelemassa. Kun hänen aisaparinsa dosentti Heikkilä on puheissaan jatkuvasti menneisyydessä, Marrasjärven ajattelussa korostuu nykyisyys ja historiattomuus joskus surkuhupaisallakin tavalla:

Heikkilä selitti hakevansa Vergiliuksen ja Catulluksen huviloiden paikkoja. Dosentin italialaiset ystävät tuntuivat olevan varakasta väkeä. Se etsi huviloita Gardajärven rannoilta eikä tonttimaa siellä voinut olla halpaa. Sen näki jo rakennuksista, joita rannoille oli pystytetty – miljoonahuviloita miljoonatonteilla. (CG, 218.)

Siinä missä Marrasjärvi on korostetun huonosti perillä taidehistoriasta, Heikkilä on kävelevä kulttuurihistorian pikkujättiläinen. Tämäkin on yksi perustava lähtökohta miesten välisille hupaisille keskusteluille (Sipilä 2014, 74–75). Edellä oleva lainaus on myös malliesimerkki yhdestä rakenteellisen ironian muodosta kirjallisuudessa. Kun kertoja tahtomattaan ironisoituu, ollaan tekemisissä rakenteellisen ironian kanssa (Salin 2008, 118). Marrasjärvi ei tunnista Vergiliusta ja Catullusta historiallisina henkilöinä. Todennäköisesti heitä ei tunnista aivan jokainen lukijakaan, mutta tapa kuinka Marrasjärvi kommenttinsa esittää on niin naiivi, että sekin todennäköisesti paljastaa tilanteen hauskuuden: tosikko Marrasjärvi ei vitsaile vaan ironisoituu itse. Vastakohtaisuuksien korostumisella on vahva huumoria tuottava funktionsa. Sitä, että Venetsian taideaitaan sijoittuvan romaanin keskeisin kertojahahmo on melkein kulttuurivihamielisenä näyttäytyvä hahmo, voi jo sellaisenaan pitää avoimena silmäniskuna lukijalle. Lähtökohta kerronnalle on absurdi, kun kertoja itse edustaa arvoiltaan kaiken sen vastakohtaa, mitä Venetsiaan on tultu pelastamaan. Tällaista vastakkainasettelun kautta syntyvää komediaa ovat hyödyntäneet lukuisat romaanit, näytelmät ja elokuvat jo ennen *Canal Grande*kin. Se ei sinänsä ole mitenkään poikkeuksellista. Toisaalta *Canal Granden* rakenteessa, juonessa, teemoissa ja kerronnallisissa ratkaisuissa on paljon sellaista, joiden kautta se muodostaa varsin ainutlaatuisen lajien ja tyylien hybridin suomalaisessa nykykirjallisuudessa. Se on paljon muutakin kuin kärjistysten komediaa. Verbaalisen ironian sijaan romaanissa korostuu ironian rakenteellisuus.

Marrasjärvi esitetään myös supersankarin kaltaisena perheenisänä, jota ilman Suomeen jäänyt perhe ei tunnu selviävän päivittäisestä arjestaan. Tämäkään asetelma ei ole uusi Raittilan proosassa. Raittilalaisten suorittajamiesten tehokkuus ei rajaudu ainoastaan kodin ulkopuolelle. Kaikkien kommelluksiensa lomassa Marrasjärvi pitää yhteyttä perheeseensä matkapuhelimella, joka vielä

romaanin kuvaamassa ajassa (vuosituhannen vaihteessa) on venetsialaisille melkein kuin jotain ulkoavaruudesta tipahtanutta. Marrasjärvi sen sijaan on tekniikan kanssa kuin kala vedessä. Tämän kehittyneen pohjoisen edistyksellisyys vastapooliksi asettuvat paikalliset ihmiset ikiaikaisine tapoineen. Esimerkkinä tästä toimii kohta poliisiasemalla, joka myös havainnollistaa erinomaisesti Marrasjärven persoonaa ja kerrontatyyliä:

Puhelin soi ja kesti vähän aikaa ennen kuin käsitin, että se soi taskussani.

Vaimo kysyi mitä kuuluu, missä olin? Kerroin olevani putkassa. Se alkoi nauraa. Sanoin, että en voi puhua, mutta vaimo ehti selittää nuoremman pojan vaativan uutta lumilautaa. Käskin yrittää vatkuttaa laudan hankkimista, talvi olisi kohta ohi ja ensi vuonna poika perisi vanhemman veljen vehkeet. Käskin sanoa vanhemmalle pojalle, että sen piti ostaa moponsa takarenkaiseen laakeripesän stefä. Vaimo ihmetteli, mikä sellainen on. Kerroin, että kyse on rengastiivisteestä, mutta poika kyllä tietäisi itse. Pyysin anteeksi keskeytystä. Poliisipäällikkö tuijotti kommunikaattoriani ja huusi italiaksi jotain pitkää ja käskevää käytävään. (CG, 69.)

Kohtaus naurattaa monestakin syystä, ei vähiten sen vuoksi että insinööri alkaa järjestellä kotiasioitaan ympäröivästä tilanteesta välittämättä. Toinen huomiota herättävä seikka on vaimon reaktio Marrasjärven ilmoitukseen, että hän on ”putkassa”. Tämän jälkeen puhe kääntyykin jo pojan lumilautaan. Keskustelu on koominen. Samalla se tuo liioittelun kautta esille Marrasjärven patriarkaalista asemaa perheen päässä. Marrasjärvi on myös ”kännykkä-isä”, joka tuli terminä tutuksi Esko Ahon presidentinvaalikampanjan aikana v. 2000. Suomalaisten matkapuhelimen käyttö luo kontrastia paikalliseen elämäntilanteeseen, joka romaanissa edustaa taantunutta menneisyyttä nuoren ja kehittyneen suomalaisuuden rinnalla. Nykyaikainen Marrasjärvi näyttäytyy eteläeurooppalaisen sielunmaiseman jyrkkänä vastakohtana. Tämä näkyy tietynlaisena kulttuurivihamielisyytenä sekä hellittämättömänä uskona teknologisen kehityksen elämää helpottaviin mahdollisuuksiin. Kuten Claes Andersson aiemmin siteeratussa palkintopuheen katkelmassa esitti, *Canal Grandessa* näkyy myös vuosituhannen vaihteen Nokia-buumi, yleinen IT-alan nousu ja tekno-hybris Suomessa. Tämä uusi aika henkilöityy Marrasjärveen. Saraspää, Heikkilä ja tietenkin venetsialaiset edustavat kaikki omalla tavallaan menneisyyden Eurooppaa. Kulttuurisilla stereotypioilla pelataan siis kaikkiin suuntiin, sillä juuri stereotypioista romaani ottaa keskeisen käyttövoimansa. Venetsialaiset satoja vuosia vanhoine rakennuksineen ja perinteineen tuntuivat elävän ikään kuin kehityksestä irrallaan. Sen sijaan Marrasjärvi puhelimineen on jopa aikaansa edellä. Nykyisessä älypuhelin-todellisuudessa edellä kuvattu tilanne tuntuu jopa realistiselta. Romaanin ilmestymisajankohtana (2001) tilanne oli vielä hyvin erilainen. Tämäkin on yksi tapa korostaa Marrasjärven erilaisuutta. Sen sijaan romaanin humanistit Saraspää ja Heikkilä eivät todennäköisesti matkapuhelimia omistakaan.

Marrasjärvellä on mukana matkassa myös navigaattori, jonka avulla suomalaiset heti romaanin alussa suunnistavat Venetsian peittäneessä sankassa sumussa. Näin protestanttinen kehitysusko ja ”eteläeurooppalainen” säiden armoilla eläminen asettuvat heti vastakkain. Siinä missä toinen kertoja

Saraspää näkee ”turvallisen eksymisen” ja joutilaisuuden lähes siunauksellisena tilana, Marrasjärvelle sellainen merkitsee pelkkää ajan tuhlausta. Hän ei ole tullut Venetsiaan oleilemaan. Marrasjärvi onkin suomalaisesta kirjallisuudesta tuttu totinen työn sankari. Tässä mielessä hänessä on myös aimo annos Saarijärven Paavoa ja Koskelan Jussia. Hän on vastuunkantaja, jota velvollisuudentunto ajaa uhrauksiin silloinkin, kun ne eivät tunnu kohtuullisilta saati mielekkäiltä. Suomalaisella insinöörillä riittää aikaa ja näkemystä suuriin kokonaisuuksiin ja pienempiin yksityiskohtiin. Hänen on lopulta huolehdittava kaikesta. Hän myös huolehtii. Tästä yhtenä esimerkkinä toimii romaanin lopun tapahtumat. Talven iskiessä Venetsiaan vesi ja putket jäätyvät ja kaupunki halvaantuu. Marrasjärven kontolle lankeaa silloin aivan uuden pelastusoperaation johtaminen. Tämän lisäksi suomalaisinsinööri joutuu neuvomaan paikallisia aivan yksinkertaisissakin asioissa, kuten poliiseja oikeanlaisessa pukeutumisessa:

Poliisit nostivat kauluksiaan pystyyn. Niiden korvia paleli. Kerroin, että ne olivat pukeutuneet väärin. Ei vartalon suojana tarvinnut olla niin paljon vaatetta. Kaikilla oli turkishaalarit ja sen alla paksut villapaidat. Jos ihminen pysyi liikkeessä, ei tuulta pitävän vaatekerran alla tarvittu paksuja toppauksia, vaan yhden paksun kerroksen sijasta oli syytä olla monta ohutta. Tärkeintä oli suojata pää, sormet ja varpaat. Sormikkaat olivat pitkän päälle riittämätön suoja käsille. Poliiseilla ei ollut ollenkaan hattuja. (CG, 261.)

Italialaisia ei kuvata romaanissa ainoastaan välinpitämättöminä vaan myös avuttomina ja lapsellisina. Marrasjärvi nousee heidän rinnallaan romaanin ironiseksi sankarihahmoksi, *San Salvatoreksi*, kuten Heikkilä ironisesti heitä nimittää. Marrasjärvi on lopulta ainoa, joka yrittää olla projektin toteuttamisen suhteen aloitteellinen, mutta häntä vastassa ovat epäluuloiset venetsialaiset virkamiehet. Näyttää siltä kuin venetsialaiset itse pyrkisivät vaikeuttamaan itsensä auttamista. Näin ainakin Marrasjärvi asian kokee. Vasta romaanin loppupuolella koko hankkeen epätodellisuus alkaa vähitellen paljastua myös sitkeälle insinöörille.

Tuli mieleen sekin, että miksi meidän piti kiusata ruumiitamme lumisilla vuorilla, kun venetsialaiset itse eivät tehneet mitään asiansa eteen. (CG, 227.)

Aivan kuin Marrasjärvi lopulta itsekin oivaltaisi tilantee suuren ironian. Hän on nähnyt henkilökohtaisesti suurta vaivaa saadakseen kaupungin pelastusoperaation edes jollain tavalla käyntiin. Sen sijaan venetsialaiset itse tuntuvat lähinnä jarruttavan näitä pyrkimyksiä. Hankkeen kulisseydessä tapahtuva poliittinen valtapeli ja byrokratia ovat Marrasjärvelle vieraita, sillä insinööri on rehellisyydessään ja vastuuntuntoisuudessaan idealisoitu (ja ironisoitu) hahmo. Paradoksaalisesti Marrasjärvi itse ei suhtaudu Venetsiaan millään lailla tunneperäisesti vaan kylmän rationaalisesti. Hänelle Venetsia on yksi työtehtävä muiden joukossa, joskin hyvin poikkeava sellainen. Sen sijaan he, jotka suhtautuvat Venetsiaan selvästi insinööriä tunneperäisemmin, eivät tunnu välittävän muusta kuin omasta viihtymisestään. Marrasjärvi itsekin havaitsee tämän ja pukee sen myös sanoiksi:

Dosentti heilutti käsiä ristiin naamansa edessä. Enkö voisi olla jatkamatta loputtomia puheitani talojen perustuksista ja vesien virtaamisesta? Suutuin. Kyllä kaikki jaksoivat ihastella Venetsian koreita taidearteita ja taloja, mutta kukaan ei viitsinyt ajatella kuinka ne oli rakennettu ja miten kaupunki pysyisi vedenpinnan yläpuolella. En ollut nähnyt kenenkään Venetsiassa olleen kiinnostunut näistä asioista, vaikka kaupungista ei pahimmassa tapauksessa jäisi kenellekään minkäänlaista perintöä. Olin yleensäkin lopen kyllästynyt naisiin ja kaikenlaisiin humanisteihin, jotka edellyttivät, että niillä piti olla käytössään fööniharjoja, kiertoilmauuneja, raitiovaunuja tai nykytaiteen museoita, mutta teknisen infrastruktuurin toiminnasta ne eivät tahtoneet tietää mitään. (CG, 214.)

Osa Marrasjärven tragediaa (ja romaanin suurta ironiaa) on siis se, että hän todella suhtautuu työtehtäväänsä vakavasti, korkean työetiikkansa vuoksi jopa tietynlaisella tunteella. Näin ei tunnu olevan muiden henkilöiden kohdalla. Varsinkin venetsialaisilla monenlaiset eturistiriidat menevät aina kaupungin pelastamisen edelle. Hyvää tarkoittavissa pyrkimyksissään Marrasjärvi jää korostetun yksin. Romaanin tematiikassa sen voi lukea eräänlaisena allegoriana siitä, kuinka pieni ja vastuuntuntoinen Suomi jää vastuuttomien mutta myös vaikutusvaltaisempien valtioiden jalkoihin.¹⁰

2.2 Marrasjärvi kertojana

Mitä olimme tekemässä? Mitä varten minä yleensäkin olin Venetsiassa? (CG, 200.)

Kertomuksella on aina kertoja (Rimmon-Kenan 1991, 112–113). Näin on myös siinä tapauksessa, että kertomisen tapa tai motiivi ei lukijalle selviä tai kertoja itse ei ole tietoinen omasta kertojan-roolistaan. Riittää, että kertoja ”kertoo tai harjoittaa edes jotakin kerronnan tarpeita palvelevaa toimintaa”. (mt.) Tästä syystä myös päiväkirjan tai kirjeen kirjoittaminen on kertomista siitä riippumatta, tiedostaako kertoja itse kirjoittavansa jollekin lukijalle tai yleisölle. Näin ollen kaikki *Canal Granden* kolme kertovaa henkilöä (kertovaa *agenttia*, mt.) voidaan jokainen nimetä myös kertojiksi, vaikka Marrasjärvi poikkeaa kahdesta muusta kertojasta yhdellä merkittävällä tavalla. Toisin kuin Saraspään ja Tuulin tapauksessa, Marrasjärvellä kerronnan tapa, aika, paikka, syy ja yleisö jäävät kaikki enemmän tai vähemmän avoimiksi kysymyksiksi, sillä Marrasjärvi ei millään tavalla reflektoi omaa kerrontaansa. Vaikka kerrontaan liittyvät kysymykset tuskin ovat niitä, joihin lukija ensimmäisenä kiinnittää huomiota, teoksen rakenteellisen ironian valossa asia on merkittävä. Asetelma ei sinänsä ole poikkeuksellinen vaan kaunokirjallisuudelle melko tyypillinen, mutta samalla myös ironinen lähtökohta kerronnalle. Rimmon-Kenanin (1991, 113.) mukaan kertomuksen yleisö on *agentti*, jota kertoja implisiittisesti puhuttelee. Näin on silloinkin, kun kertoja vaikuttaisi olevan itse oma yleisönsä. Tämä huomio on tärkeä, koska se osaltaan vastaa kysymykseen kerronnan motiiveista tilanteessa, jossa se ei muuten ole ilmeinen: yleisön puhutteleminen. Kertomuksella on

¹⁰ Palaan tähän pohjoinen vs. etelä -jaotteluun stereotyyppioita käsittelevässä luvussa (3.)

siis aina kertoja/kertojia sekä yleisö riippumatta siitä, kuinka näkyviä nämä kertovat agentit ovat tai kuinka näkyvää ja tietoista on itse kertominen aktina.

Kuten edellä havainnollistin, Marrasjärvi tuntuu mahdollisimman kaukaa haetulta henkilöltä keskelle Venetsiaa ja vähintään yhtä kaukaa haetulta henkilöltä kertomaan Venetsiaan sijoittuvaa tarinaa. Onkin siis erittäin perusteltua kysyä, kenelle, missä, miksi ja miten Marrasjärvi tarinaansa kertoo. Romaani ei anna tähän suoraa vastausta. Tämä puolestaan lisää kerrontatilanteen hullunkurisuutta. Niin kuin on usein henkilökertojien kohdalla, Marrasjärvenkään kerronta ei näyttäisi suoraan motivoituvan. Hän ei osoita sitä millekään romaanin *sisäiselle yleisölle*. Syitä kerrontaan voidaan siis vain arvailla. Asetelmassa on syvä ristiriita, jonka voi perustellusti nähdä myös ironisena. Siinä missä Saraspään päiväkirjakerronta tuntuisi täyttävän joitakin *tunnustusromaanille* (Salin 2008, 78–82) tyypillisiä piirteitä, Marrasjärven kerronta on tunnustuskertomus ilman kohdistettua yleisöä ja ilman mitään varsinaista tunnustusta. Se on vain surkuhupaisan pelastusoperaation kuvaus, joka ei (toisin kuin kahden muun kertojan kohdalla) motivoidu tarinan sisältä käsin.

Marrasjärveä, joka vannoo asioiden selkeyden, funktionaalisuuden ja toimivuuden nimiin, voisi helposti olettaa kertojana tylsäksi ja mielikuvituksettomaksi. Hän kuitenkin osoittautuu tarkkanäköiseksi kuvaajaksi, paikoin todelliseksi kieliakrobaatiksi. Ajoittain hänen insinöörimäiseen yksityiskohtaisuuteensa sekoittuu miltei lyyrinen kuvausvoima, kuten seuraavassa esimerkissä:

Olin harjoitellut vaistoammuntaa savikiekoilla, joita heitettiin kolmella lingolla eri suunnista ja varoittamatta. Siinä ei ehdi tähdätä. Kovalla harjoittelulla oppii asean ojentamisen ja laukaisun rytmin, maalin tulokulman ja nopeuden arvioimisen ja oikean ennakon. Tiesin, että haulikolla pudottaisin pullon siltä matkalta varmasti, mutta luotiaseella laukauksen piti olla paljon tarkempi. En myöskään tiennyt miten lyhyellä aseella ampuminen vaikuttaisi harjoittelemaani liikesarjaan. Tein muutamia harjoitusnostoja ja kävin ampuma-asentoon polvelle. Olin nähnyt, että järeän Coltin rekyylivoima on kova ja suljin asean potkun pois mielestäni. Harjoittelin vielä pari kertaa nostoa kahdella kädellä siten, että asekauden kyynärpää tuli polven päälle. Keskityin ajattelemaan, että ammun omalla haulikolla ja tukikäsi on asean tukki. Painoin posken valmiiksi olkapäätä vasten ja tähtäsin pitkin omaa käsivarttani, jonka päässä olivat pistoolin hahlo ja jyvä. (CG, 59.)

Parhaimmillaan Marrasjärven kerronnassa yhdistyvät huoliteltu analyttisyys ja tyylielty kaunokirjallisuus. Juuri tämä on Marrasjärven insinööriproosaa. Erityisesti lainauksen viimeinen virke on hyvin proosallinen. Sanoja ja sanamuotoja on selvästi punnittu. Kerronta ei oikeastaan anna viitteitä siitä, että Marrasjärvi olisi rakentamassa esityksestään kaunokirjallista kertomusta, jota hän kertoo jossain tarkoituksessa jonkun luettavaksi. Mikään ei myöskään anna viitteitä siitä, että Marrasjärven voisi olettaa hallitsevan kaunokirjallista kerrontaa. Hän ei ole kultturelli ihminen. *Kertoja* Marrasjärvi asettuu siis selvään ristiriitaan sen kanssa, minkälainen mielikuva *henkilö* Marrasjärvestä lukijalle välittyy. Toisaalta kertojan diskurssi ja henkilön persoona kulkevat myös rinnakkain, kuten seuraavassa esimerkissä. Siinä Marrasjärvi ylistää suomalaista kahvikuppia:

Kuppi oli lujaa tekoa ja siihen mahtui kerralla riittävä määrä juotavaa, kahvia tai teetä, mitä milloinkin juotaisiin. Kupin korva oli tarpeeksi iso. Siitä sopi läpi raavaammankin miehen etusormi. Kupin pohjan ja seinämän välinen kulma oli sopiva, niin että kupista oli helppo juoda, mutta juotava neste ei kuitenkaan holahdanut rinnoille. Paksu materiaalivahvuus tuntui miellyttävältä huulilla ja massiivinen rakenne jäähdyttäisi tulikuuman juoman nopeasti ja säilyttäisi toisaalta sen lämmön pitkään. Joku oli miettinyt asioita tarkasti kun oli suunnitellut tämän kupin. Snell selitti, että astiasto oli Kaj Franckin Teema-sarjaa viisikymmentäluvulta, kuuluisaa suomalaista muotoilua. (CG, 119.)

Kerronnan totinen analyttisyys, josta ei ole tunnistettavissa suoraa *tarkoituksellista* ironiaa, kytkeytyy nimenomaan Marrasjärven insinööripersoonaan, vaikka kerronnan huoliteltu tyyli tuntuukin tästä persoonasta jotenkin etääntyvän. On siis kysymys tulkinnallisesta ristiriidasta kertojasta henkilönä välittyvän mielikuvan ja hänen tuottamansa kerronnan välillä. Näitä kahta tekijää on vaikea erottaa toisistaan. Marrasjärven ironinen vaikutelma lukijalle syntyykin osaltaan juuri tästä selittämättömästä ristiriidasta. Se, osaako lukija tunnistaa tämän kerronnallisen huvittavuuden, on aivan oma kysymyksensä. Ironinen kokonaisvaikutelma syntyy joka tapauksessa muistakin tekijöistä.

Jo pelkästään lähtökohdat kerrontaan ovat siis varsin poikkeukselliset. Marrasjärven persoonassa ja kerronnassa on ristiriita, jota lukija ei välttämättä tule edes ajatelleeksi, koska insinöörin kerronta on niin keskeisessä osassa romaania. Marrasjärvi on romaanin toinen hallitseva kertoja, sivumäärässä mitattuna jopa hallitsevin. Sen lisäksi, että Marrasjärvi osoittautuu muutamissa kohdissa epäluotettavaksi kertojaksi, häntä voi perustellusti pitää myös *epäuskottavana* kertojahahmona, jonka kerronta on hänen edustamalleen jäykän insinöörin karikatyyrille aivan liian hallittua, huoliteltua ja kaunokirjallisesti korkeatasoista. Toinen hyvä esimerkki hallitusta mutta myös salakavalasti lyyrisestä insinöörikielystä on seuraava katkelma:

En jaksanut alkaa vapaa-ajallani miettiä yhteiskuntahallintoa koneena, sen rakennetta ja säätöarvoja tai käyttötekniikkaa, kun minulla oli jo työn puolesta vastuullani Venetsian rakennusten perustukset ja Päijänne-tunnelin tukoksen ohittaminen geoteknisesti hankalan kallioruhjeen ja huokoisten rapakivikerrostumien läpi. (CG, 97.)

Erityisesti pitkän virkkeen loppu on jälleen tyypillistä marrasjärveläistä insinööriproosaa. Samalla se tuntuu kuivassa yksityiskohtaisuudessaan ampuvan pahasti yli. Sipilän mukaan Marrasjärven kerrontaa voi kutsua insinööriproosaksi, mutta ”myös sillä tyyliä ja parodiaksikin, jos pitää Marrasjärveä pelkästään koomisena hahmona.” (Sipilä 2014, 83). Sipilän lisäys on erittäin tärkeä. Vaikka Marrasjärven hahmo ei olekaan *pelkästään* koominen, hän epäilemättä on koominen. Iso vaikutus tähän on suomalaisinsinöörille täysin vieraalla toimintaympäristöllä, johon hän Venetsiassa on joutunut. Marrasjärvi kärsii ennen kaikkea kulttuurishokista. Mitä taas tulee Marrasjärven insinööriproosaan, se todellakin vaikuttaisi ennemminkin parodioivan eräänlaista ”insinöörikieltä”, jota suomalaisessa kaunokirjallisuudessa on esiintynyt ainakin Antti Hyryn ja Antti Tuurin varhaisissa novelleissa. Se parodioi liioittelemalla omaa tyyliään. Antti Arnkil (2016, 37) kirjoittaa

Raittilan insinööriproosasta Genetten *fokalisaation* käsitettä muunnellen ”insinööri-fokalisointina”, joka nostaa kerronnan keskiöön ”tekniikan, logistiikan ja materiaalivirrat”, mutta samalla:

Rajauksen taustalla ei kuitenkaan ole mikään tekniikan evankeliumi vaan pikemminkin ironia. Ideana ei ole julistaa tekniikan ja logistiikan ensisijaisuutta tunteisiin ja ihmissuhteisiin nähden, pikemminkin päinvastoin. (mt.)

Tälläkin tavoin Marrasjärven hahmo ironisoituu. Yhtäältä hän käyttää puheessaan insinööridiskurssia ja on maailmankuvaltaan yksitotinen ja käytännönläheinen ihminen. Toisaalta hän hallitsee kerronnassaan laajoja kokonaisuuksia, pitkiä virkkeitä, ja on usein kaikkea muuta kuin tylsä. Toisin sanoen Marrasjärven kerronta on kirjallisesti lahjakkaan henkilön kerrontaa, vaikka ulkoisesti hänestä saa kuvan ihmisenä, joka tuskin koskaan on edes lukenut kaunokirjallisuutta. Hänen kerrontansa on hallittua ja hyvän tarinankerronnan tavoin etenevää. Kuten tulen myöhemmin osoittamaan, joskus jopa tietoisien ironista.

Yksi erityinen kohta *Canal Grandessa* paljastaa, että Marrasjärvi on myös täysin tietoinen omasta roolistaan kertojana, jolla on yleisö. Romaanin kuudes luku leikkaa toimintaelokuvamaisesti suoraan jännittävään tilanteeseen, jota ei ole kerronnassa mitenkään pohjustettu. Marrasjärvi aloittaa luvun:

- Mike, it was nothing personal!
- Ettore, tell Mikey, it was only business! Carlo ja Ettore huutelivat amerikankieltä naukuen ja naureskellen. Italialaiset perääntyivät amerikkalaisen edellä ja levittelivät käsiään. Amerikkalainen käveli pistooli kädessä kohti poikien kumiveneitä. Se ampui laukauksen toisen Zodiacin sivuponttoonin, varmisti aseensa ja pani sen kainalokoteloon. Olin saanut vaatteet riisutuiksi ja kahlasin mereen.
- Pojat lakkasivat kiroilemasta tyhjäksi pihisevää kumivenettä, ne tulivat rantaviivaan huutamaan ja huitomaan. Kahlasin, kunnes vesi ulottui rintaan ja aloin uida kohti pulloa, jonka kaula keikkui edessäni laguunin aalloilla. Melkein täysi Jack Daniel’s se oli. Pullon kanssa oli hankala uida. Aloin työnnellä ja viskoa sitä edelläni rantaan päin niin kuin olin nähnyt Lipposen tekevän A-studion välähdyksessä, jossa pääministeri oli esitellyt vesipallotaitojaan. Dosentti oli lakannut puhumasta latinaa. Se huusi suomeksi, että olen seinähullu. (CG, 54.)

Vasta tämän jälkeen Marrasjärvi ryhtyy kertomaan tapahtumia, jotka olivat johtaneet edellä kuvattuun tilanteeseen. Paikalliset nuoret miehet, Carlo ja Ettore, esitellään kunnolla vasta kyseisen kohtausten jälkeen. Samoin amerikkalainen asemies Mike esitellään vasta takautuvasti. Marrasjärvi tuo siis mukaan uusia henkilöitä ja varsin dramaattisella tavalla. Kerrontaan sekoittuu toimintajännäriin piirteitä yhdessä Marrasjärven riemastuttavan asialliseen selontekoon uimisesta ja vertauksesta silloiseen pääministeri Lipposeen. Jos Marrasjärven kerronta on tilanteessa ironista, hän ei ainakaan suoraan sitä paljasta.

Kertojan näkökulmasta vielä oleellisempaa on kuitenkin se, että Marrasjärvi rikkoo kerronnassaan tapahtumien kronologista järjestystä. Ennakoinnit ja takaumat ovat nimenomaan kaunokirjallisuudesta tuttua kerrontatekniikkaa ja juonenkuljetusta. Tarkalleen ottaen se, mitä, miten

ja missä järjestyksessä kerrotaan, etualaistuu suhteessa varsinaiseen *tarinaan* (Steinby 2013, 87–88; Ikonen 2008, 184–186, 198). Tulevia tapahtumia ennakoitaan tai jotain oleellista kerrontaan vasta myöhemmin tai jätetään kokonaan kertomatta. Vaikka edellä esitelty lyhyt kerronnan ennakointi ei ole romaanin juonen kannalta millään tavalla merkityksellinen vaan pikemminkin ironisoituu koko romaanin kontekstissa, se kuitenkin tekee näkyväksi kaunokirjallisen kerronnan konventioita ja syventää kuvaa Marrasjärvestä *kertojana*. Marrasjärvi haluaa siis aloittaa ennakoimalla kerrontaosuutensa tulevaa ”jännityskohtaa”, joka puolestaan tuo mieleen klassisen elokuvakohtauksen: aseella uhkaaminen monista elokuvistakin tunnetulla hiekkarannalla. Hän on siis erittäin tietoinen omasta kerronnastaan ja hänellä on jokin motiivi kertoa tapahtumista hieman poikkeavassa järjestyksessä. Narratologiassa tällainen tapahtumien ennakointi tunnetaan myös Genetten tunnetuksi tekemällä käsitteellä *prolepsis*. Tarkalleen ottaen kysymyksessä on kertomuksen *sisäinen* prolepsis, sillä ennakoitu tapahtuma sijoittuu romaanissa kuvatun aikaikkunan sisälle eikä esimerkiksi vuosia myöhemmäksi. (Genette 1980, 39–40, 48–50, 68, 82–83). Tilanteessa siis kerrotaan jostakin tapahtumasta ennen kuin sitä edeltävistä tapahtumista on vielä kerrottu (kts. myös Ikonen 2008 188–190; Rimmon-Kenan 1991, 61–67).

Takaumaa eli sitä, että jostain asiasta kerrotaan vasta sitä seuranneiden tapahtumien jälkeen, Genette kutsuu käsitteellä *analepsis* (Genette 1980, 40). Sitä, että Genette on halunnut korvata jo sellaisenaan pätevät ennakkoinnin ja takauman käsitteet omalla kreikkalaisperäisellä terminologiallaan, Steinby kutsuu skientistismiksi, joka ei ainakaan palvele kirjallisuudentutkimuksen yleistajuisuutta (Steinby 2009, 90–92). Menneisyyteen salaisuuksia paljastava *analepsis* on fiktion keinona huomattavasti yleisempi kuin tapahtumia edeltä käsin paljastava *prolepsis* (Rimmon-Kenan 1991, 63). *Canal Grandessa* mainittu yksittäinen ennakointi jää kuitenkin ainoaksi selvästi tunnistettavaksi tapahtumien luonnollista kronologiaa rikkovaksi poikkeukseksi. Erityistä ironiaa prolepsiksen käyttöön tuo se, että sen tekee juuri Marrasjärvi.

Mainituissa esimerkissä on kysymys ainoastaan yhden luvun sisällä tapahtuvasta ennakkoinnista. Se edustaakin pienintä mahdollista muuttujaa kertovan tekstin kronologiassa. Kysymyksessä ei siis ole lähellekään niin dramaattinen ajallisten tasojen sekoittuminen kuin monissa muissa kaunokirjallisissa teoksissa tai vaikkapa Quentin Tarantinon elokuvissa. Juuri sen vuoksi siihen ei välttämättä tule kiinnittäneeksi erityistä huomiota. Merkittävää on kuitenkin se, että jostain syystä Marrasjärvi tahtoo käyttää tällaista ratkaisua ja juuri tässä kohdassa kerrontaansa. Ratkaisu on erityinen myös siksi, että vastaavia temppuja ei romaanissa muuten käytetä. Kerrontaratkaisu ironisoi kohtausta ja lukua toimintaelokuvamaisuudellaan. Se on myös erittäin tietoisesti tuotettu vaikutelma, sillä luvun aloittavista repliikeistä jälkimmäinen, ”tell Mikey, it was only business”, on suora lainaus elokuvasta

Kummisetä (*The Godfather*, 1972). Mikey on myös kiusoittleva lempinimi, jota vanhemmat veljet käyttävät Al Pacinon esittämästä Michael Corleonestä ennen kuin hänestä tulee perheen uusi Don. Lainattu repliikki tarjoaa siis monenlaista ironiaa. Ensinnäkin lienee selvää, että italiansnuoret tunnistavat viittauskohteen. Repliikin lainaaminen on siis Carlotta tietoista verbaalista ironiaa. Italialaisen lausumana sen voi tulkita myös itseironiaksi. Sen sijaan on jo paljon tulkinnanvaraisempaa, tunnistaako Marrasjärvi alluusiota. Joka tapauksessa hän tuo sen mukaan kerrontaansa ja vielä erityisen alleviivaavasti suorana repliikkinä. Voidaan siis ainakin olettaa, että myös hän ymmärtää vitsin, vaikka ei sitä muuten tuokaan esiin.

Rantakohtaus yhdisteleekin romaanin keskeisiä ironian tuottamisen tapoja. Intertekstuaalinen alluusio klassikkoelokuvaan ironisoi kyseistä tilannetta. Näin avoin intertekstuaalisuus on aina myös metafiktiivistä, koska se alleviivaa teoksen fiktiivisyyttä. Sitä, että Amerikan italialaisista mafiosoista kertovan elokuvan repliikkiä kierrättävät italialaiset, voi pitää kaksinkertaisena ironiana, sillä se tuo mukaan myös kansalliset stereotypiat. Lisäksi Marrasjärven kerrontaratkaisuihin, tekstin kronologian rikkomisen ja dialogi, korostavat kohtauksen elokuvallisuutta ja Marrasjärven asemaa kertojana. Ironiasta vastaava subjekti jää kuitenkin tilanteessa avoimeksi. Marrasjärven kerrontaratkaisujen motiivit eivät romaanissa avaudu. On kuitenkin ilmeistä, että insinööri ei ainoastaan raportoi. Hän tahtoo myös tyyliä kerrontaansa niin kuin kuka tahansa fiktion kertoja.

Voidaan myös hyvällä syyllä olettaa, että tällaisella kerronnalla on jokin muukin yleisö kuin kertoja itse. Lisäksi tapahtumien ajallisen järjestyksen lyhyt mutta hallittu ja tietoinen muokkaaminen viittaa vahvasti siihen, että Marrasjärvin kertoo nimenomaan kirjoittamalla. Suullisesti tuon kaltainen kerronta olisi hyvin vaikea toteuttaa. Vielä vaikeampaa olisi löytää sellaiselle kerronnalle perusteltua motiivia. Asetelma olisi hyvin epärealistinen – joskin kaunokirjallisuudessa silti täysin mahdollinen. Kysymys kuuluukin, kirjoittaako Marrasjärvi todellakin omaa insinööriproosaansa? Voiko kysymyksessä olla kaunokirjallinen projekti? Asetelman ironiapotentiaalia lisää se, että romaanin muu kerronta ei anna kysymykseen vastausta. Ristiriita jää. Marrasjärvi esiintyy paikoin kuin kuka tahansa kaunokirjallinen kertoja. Tämä sotii vahvasti sitä mielikuvaa vastaan, joka hänen persoonastaan välittyy. Ironisen ristiriidan ei tietenkään tarvitse ratketakaan, sillä kaunokirjallisuudessa on toki esitetty paljon suurempiakin kerronnallisia outouksia. Fiktion maailmassa kaikki on mahdollista silloinkin, kun teksti ei tee tätä mahdollisuutta tarkoituksellisen näkyväksi. Kerronnallisen ristiriidan ironia on kuitenkin selvästi romaanin rakenteissa. Toisaalta on myös täysin mahdollista, ettei Marrasjärven kerrontaan liittyvä outous ole sen enempää sisäistekijänkään intentio. Se voi olla myös Hutcheonin esittämää *tahatonta* ironiaa, jonka lukija mahdollisesti tulkitsee tekstistä, oli se tarkoitettua tai ei. Samalla se kuitenkin tukee myös romaanin

rakenteellista ironiaa ja lisää Marrasjärven epäuskottavuutta jäykkänä insinöörimiehenä, jonka voisi olettaa vain raportoivan näkemistään tapahtumista. Tässä piileekin Marrasjärven hahmoon liittyvä suuri ironia. Hänen kerrontansa kautta muodostuu romaanin todellinen draaman kaari, sillä toisen pääasiallisen kertojan, Saraspään, kerronta on paljon fragmentaarisempaa ja keskittyy ennen kaikkea häneen itseensä. Romaanin ”toiminnallisuus” ja siitä kertominen on vahvasti Marrasjärven vastuulla.

Edellä esitetty esimerkki on tulkinnallinen rajatapaus, joka näyttäytyy romaanin kokonaisuudessa ironisena. Se syventää insinöörin Marrasjärven kuvaa kertojana, mutta on tuskin insinöörin tietoista ironiaa. Seuraavaksi pohdin, voiko Marrasjärven kerronnasta löytää myös tietoisesti tuotettua ironiaa.

2.3 Ironinen insinööri?

Kokonaisuutta tarkasteltaessa *Canal Granden* esittämä kuva insinööri Marrasjärvestä vaikuttaisi totisen huvittavalta. Lukija saa kyllä nauraa Marrasjärvelle, mutta ei hänen huumorintajunsa vaan pikemminkin sen puutteen vuoksi. Mutta onko asia todella näin mustavalkoinen? Jotkut romaanin kohtauksista asettavat Marrasjärven kuivan totisuuden ristiriitaiseen valoon. Kysymys siitä, onko ironisoituva insinööri myös ironisoiva insinööri, on tutkimisen arvoinen.

On tulkinnanvaraista, voiko ketään *Canal Granden* henkilöistä erottaa varsinaiseksi päähenkilöksi. Sipilän mielestä teoksella ei ole vain yhtä päähenkilöä, vaan hän näkee suomalaiset enemmän kollektiivina (Sipilä 2014, 75). Itse luen Marrasjärven ja Saraspään romaanin kahdeksi suhteellisen tasavertaiseksi päähenkilöksi, mikä rooli heille lankeaa jo sen vuoksi, että he ovat romaanin kaksi pääasiallista kertojaa. Heidän subjektiiviset kokemuksensa ja niitä välittävä kerrontansa hallitsevat romaania. Aivan loppua lukuun ottamatta ne esittävät *Canal Granden* maailman sellaisena kuin se lukijalle välittyy. Näin myös heidän henkilöhahmonsa nousevat muita selvemmin esille. Sivumäärässä mitattuna Marrasjärvi on hallitsevin kertoja. Näin ollen tuntuu luontevalta ajatella, että Marrasjärvellä olisi merkittävä rooli myös kerronnan kautta toteutuvassa ironiassa. Sitä se onkin. Marrasjärven insinöörihahmo jyrkkine mielipiteineen ironisoituu tämän tästä. Mutta ironisoiko Marrasjärvi tietoisesti? Onko hän pelkkä narri vai onko insinöörillä myös ilkkurisen huumorin tajua?

Seuraavaksi esittelen romaanista muutamia kohtauksia, jotka tuovat säröjä totisen insinöörin hieman yksitoikkoiseenkin kuvaan. Jotkut niistä jäävät tulkinnallisesti kiinnostaviksi rajatapauksiksi, joista lopullisen totuuden antaminen on yhtä vaikeaa kuin se on aina erityisen haastavan ironian tulkitsemisessa. Romaanihenkilön ironisuuden tulkintaa vaikeuttaa se, että romaani itse on lopulta se ainoa materiaali ja todistusaineisto, jonka pohjalta lukijan on kyettävä arvioimaan henkilöhahmon

kykyä ja halua tuottaa ironiaa. Tilanne on aivan sama kuin todellisessa elämässäkin, jos joudumme tulkitsemaan puheiden ja tekojen motiiveja ihmisestä, jota emme koe riittävästi tuntevamme.

Insinöörin huumorintajuttomuus joutuu kyseenalaiseen valoon heti romaanin alussa. Koominen parivaljakko Marrasjärvi & Heikkilä ovat tunnetussa paikallisessa baarissa. Kohtausta hallitsee italialaisten ja suomalaisten ravintolakäytäntöjen vertailu ja tästä keskustelusta syntyvä komiikka. Jossain vaiheessa keskustelu kuitenkin kääntyy Venetsian historiaan, josta Heikkilä on innokas esitelmöimään. Dosentin puheet saavat Marrasjärven reagoimaan tavalla, jota täytyy tarkastella insinööristä jo siihen mennessä välittyneen kuvan perusteella:

Dosentti väitti venetsialaisten varastaneen kaiken, mitä eivät ole ostaneet. Kauppiaina ne eivät valmista itse mitään, pelkästään myyvät ja ostavat ja ottavat rahaa joka välistä. Otin lompakkoni talteen baaritiskiltä, johon olin jättänyt sen yrittäessäni maksaa tilaamiani juomia. (CG, 30.)

Huomio kiinnittyy viimeiseen virkkeeseen. Johtuuko ironiseksi tulkittava lause pelkästään Marrasjärven tosikkomaisuudesta? Onko hän aivan vakavissaan kertoessaan, että ottaa lompakkonsa baaritiskiltä samalla, kun Heikkilä kertoo venetsialaisten ryöstöretkistä? Tilanne jää tulkinnallisesti avoimeksi, mutta yksi tekijä puhuisi sen puolesta, että Marrasjärvi ironisoi tilanteessa tietoisesti: se että hän yleensäkin kertoo tuosta reaktiostaan. Tällaiset pienet kommentaarit, jotka eivät ole varsinaisen kerronnan etenemisen kannalta välttämättömiä, korostavat jälleen kerronnan kaunokirjallista luonnetta. Insinöörin kerronnalla on selvästi tiettyjä tyylillisiä ominaisuuksia ja myös jokin funktio. Tässä tapauksessa se saattaa hyvinkin olla Heikkilän puheiden ironisointi. Marrasjärven kerronta siis ajoittain myös ironisoi eikä ainoastaan ironisoidu. Nämä tilanteet ovat kuitenkin aina enemmän tai vähemmän tulkinnanvaraisia. Tilanteessa avoimeksi jää myös se, kenelle ironia ensisijaisesti kohdistetaan ja kuka lopulta toimii sen subjektina. Vaihtoehtoja on ainakin kolme:

- 1.) Mikäli Heikkilä näkee Marrasjärven eleen, ironian *yleisönä* toimisi ennen muuta Heikkilä itse, vaikka tekstissä sitä ei suoraan ilmaistakaan. Tällaiselle ironialle olisi kuitenkin vaikeata osoittaa varsinaista *uhria*. Ironia voi kohdistua joko Heikkilään, ”venetsialaisiin” tai molempiin.
- 2.) Jos taas Marrasjärven viesti on suunnattu nimenomaisesti lukijalle, Heikkilää voi pitää ironian ensisijaisena uhrina.
- 3.) Mikäli ironian tuottajaksi tulkitaankin *sisäistekijä*, Marrasjärven äkillisesti kasvanut huoli lompakostaan ironisoituu ja tällöin Marrasjärvi on itse ironian uhri eikä sen tietoinen subjekti.

Juuri tilanteen monitulkintaisuus vahvistaa sen ironiapotentiaalia. Samoin on seuraavassa esimerkkitalanteessa. Kun Marrasjärvi ja Heikkilä pidätetään ja viedään paikallisen poliisipäällikön kuultavaksi, poliisipäällikkö pahoittelee tapahtunutta ja kertoo poliisien luulleen suomalaisia

karnevaaleihin osallistuviksi ilkeivallantekijöiksi; kyseessä oli ollut valitettava väärinkäsitys. Marrasjärven vastaus poliisipäällikölle on monitulkintainen:

Kysyin, näytimmekö me karnevaaliin valmistautuvilta huligaaneilta. Osoitin Heikkilää ja kerroin, että se on suomalainen tiedemies, dosentti Helsingin yliopistosta. Poliisipäällikkö nauroi taas ja pyysi anteeksi alaistensa puolesta. (CG, 69.)

Tämä esimerkki on yksi osoitus siitä piilevän sarkasmin mahdollisuudesta, jota Marrasjärven puheissa ajoittain esiintyy. Kiistatta hän on aivan korostetun tosikkomainen hahmo, mutta onko hän sitä aina ja mikä on hänen todellinen suhtautumisensa esimerkiksi Heikkilän kaltaiseen ”tiedemieheen”, joka ei tunnu ymmärtävän arkipäivän elämästä oikein mitään? Onko Marrasjärven kunnioitus akateemista (vieläpä humanistista) oppiarvoa kohtaan täysin vilpitön? Romaanin kokonaisuuden valossa voisi tulla pikemminkin päinvastaisiin johtopäätöksiin. Tulkitsenkin sanan tiedemies käyttöä tässä yhteydessä erityisen pilkallisenä. Se paljastaa Marrasjärven todellisen suhtautumisen Heikkilän kaltaisiin yliopistoihmisiin. Tässä suhteessa Marrasjärven insinööripersoonaa voisikin olla houkuttelevaa verrata muutamien tosielämän ministereiden puheisiin ”kaiken maailman dosenteista”. Marrasjärven suhtautumisessa muihin suomalaisiin ilmenee selvää ristiriitaisuutta. Tämä rikastaa Marrasjärven henkilöhahmoa sekä roolia romaanin keskeisenä kertojahahmona. Myös poliisipäällikön nauru sekä se, että Marrasjärvi (jälleen) erikseen mainitsee poliisipäällikön nauravan, on tässä suhteessa merkityksellinen. Aivan kuin Marrasjärvi tahtoisi varmistaa, että hänen vitsinsä tulee ymmärretyksi. Silti Marrasjärven jäykkä persoona sekä epäsuora kerronta jättävät hänen puheisiinsa tulkinnallista väljyyttä. Yhtäältä hän voi vilpittömästi korostaa heidän asemaansa suomalaisina (ja nimenomaan suomalaisina) asiantuntijoina; toisaalta Marrasjärvi voi tehdä pilaa Heikkilän kustannuksella. Nämä vaihtoehdot eivät kuitenkaan sulje toisiaan pois. Viestissä on ironista monitulkintaisuutta. Mielestäni Marrasjärven sanat voikin tulkita puheeksi, joka on samaan aikaan *sananomukaista* ja *epäsananomukaista* (Rahtu 2006, 38–39). Tämä mahdollisuus toimii myös avaimena tilanteen tarjoamaan ironiatulkintaan. Tällöin kyseessä olisi ”sananomukaisesti todesta otettava ironinen repliikki” (mt. 39). Marrasjärvi siis tarkoittaa kirjaimellisesti sanomaansa, mutta hän on samaan aikaan myös ironinen – ei poliisipäällikköä vaan Heikkilää kohtaan. Ilmaisuu voi tarkoittaa kirjaimellisesti sitä mitä sanookin ja olla kuitenkin ironinen. Kielen kaksi eri merkitystasoa yhdistyvät. (Barbe 1995, 17.) Sanotun kontekstista kuitenkin riippuu, tulisiko tällaisissa tapauksissa puhua enemmän sarkasmista kuin ironiasta. Joka tapauksessa on varsin ilmeistä, että ironiset tekstit hyödyntävät juuri kielen eri merkitystasoa vaihtuvissa konteksteissa. Poliisipäällikön nauru taas voi viitata siihen, että hän ymmärtää Marrasjärven tarkoituksen tai ei ymmärrä sitä alkuunkaan. Jälleen tilanteeseen liittyvä tulkinnallinen epäselvyys lisää sen ironista potentiaalia. Poliisipäällikön nauru

voi myös olla hänen luonteelleen ominainen piirre eikä suoraan motivoitunut Marrasjärven puheesta, mutta sitä lukija ei voi tietää. Lukija voi vain yrittää tulkita.

Miltä kyseinen tilanne näyttäisi Rahdun määrittelemien *ironian komponenttien* läpi tarkasteltuna? Ensinnäkin viestistä tulisi löytää (1) *negatiiviseksi* tulkittava sanoma, joka ohjaa tulkitsemaan viestiä ironisena. Kuten toin jo aiemmin esille, negatiivisuus voi tarkoittaa esimerkiksi kritiikkiä tai ivaa. Samaan aikaa on muistettava, että ironisessa viestissä negatiivisuus ei ole viestin ainoa merkitys. Olen tulkinnut Marrasjärven käyttämän tiedemies-sanan ivalliseksi dosentti Heikkilää kohtaan, vaikka sen voisi tulkita myös Heikkilää ylistäväksi. Yksittäinenkään sana ei ole täysin itsenäinen ja riippumaton kontekstistaan. Mikäli se tuntuu esiintyvän väärässä asiayhteydessä, voi sen käyttöä ohjata ironinen motiivi, tai sellaiseksi sen voi ainakin tulkita. (Colebrook 2004, 16.) Esimerkiksi Jonathan Swiftin kuuluisa *Vaatimaton ehdotus* (*A Modest Proposal*) (1729) paljastuu julmaksi satiiriksi jo otsikkonsa perusteella, sillä kukaan ei voi pitää ehdotusta nälänhädän torjumisesta lapsia syömällä sen enempää vaatimattomana kuin muutenkaan asiallisena ”ehdotuksena”.

Tulkinnassani Marrasjärven puheessa on siis negatiivinen (2) *tuottajan intentio* ja tuottajana toimii Marrasjärvi itse. Tässä tapauksessa ironian (3) *kohde* olisi akateeminen oppineisuus, joka saattaa vielä aivan erityisesti kohdistua humanistisiin oppiaineisiin. Marrasjärvihän on itsekin korkeasti koulutettu insinööri. Ironian ensisijainen (4) uhri on luonnollisesti Heikkilä. Ironisen viestin (5) *monitulkintaisuutta* on puolestaan se, että Marrasjärvi voi samaan aikaan myös ylistää Heikkilän oppineisuutta eikä se kuitenkaan sulje pois ironian mahdollisuutta. Ironian *toissijaisia uhreja* voivat olla niin poliisipäällikkö Minardi kuin lukijakin, mikäli he eivät ironiaa tarkoitettulla tavalla ymmärrä. Barben mukaan ironia tarvitsee kuitenkin yleisön, ja Hutcheon korostaa ironian syntyvän vasta tulkinnassa. Tässäkin tapauksessa ironiaan sisältyvä epävarmuus säilyy ja on tulkitsijastaan riippuvainen. Joka tapauksessa Marrasjärven suhtautuminen Heikkilään on selvästi ambivalentti. Kaikista omituisuuksistaan huolimatta dosentti on kuitenkin suomalainen ja vieläpä korkeasti koulutettu asiantuntija. Nämä seikat eivät ole insinööritille yhdentekeviä, mutta edellä lainatussa tilanteessa Marrasjärvi saattaa sekä kehua että samalla hieman pilkata Heikkilää. Ironian kannalta asian herkullisuus piilee juuri siinä, että Marrasjärven sanoihin jää aidosti tulkinnanvaraa. Wayne C. Boothin (1974, 241–244) jaottelussa tilanteen ironia olisi siis *epävakaata* (*unstable*) eli vaikeasti tulkittavaa ja ei-konventionaalista. Lisäksi viesti on merkitykseltään sananmukainen eikä esimerkiksi päinvastainen, kuten Boothin *vakaaksi* tarkoittamassa ironiassa (mt., 5–10). Toisaalta, myös *epävakaaksi* tulkitsemani ironia perustuu laajempaan tulkintaan Marrasjärvestä koko romaanin kontekstissa. Se, että Marrasjärvi tarkoittaa kirjaimellisesti sitä mitä sanoo, ei poista ironisen asennoitumisen mahdollisuutta hänen puheistaan. Ironiseen tulkintaan saattaa johdattaa yhtä hyvin

odotuksenmukainen kuin *odotuksenvastainenkin* teksti ja kielenkäyttö (Rahtu 2006, 149). Kun tulkitsemme odotuksenmukaista kielenkäyttöä joissakin tapauksissa ironiseksi, täytyy sen perustua laajemman kontekstin tuntemiseen. Tässä tapauksessa se tarkoittaa ennen muuta romaanin kuvaamaa maailmaa ja henkilöhahmojen omaksumia arvoja. Tulkintani Marrasjärven ironisuudesta perustuu siihen kuvaan, joka Marrasjärvestä välittyy koko romaanin kontekstissa. Luvussa esittelemäni tekstikatkelmat tukevat sananmukaisen ironian mahdollisuutta, joka myös perustuu tuottajansa intention. Samalla ironisen tekstin – Rahtua lainatakseni – ”sekä että” -luonne tulee havaittavaksi. Se myös osoittaa, miten kapea ajatus ironiasta pelkkänä sanotun vastakohtana on.

Romaanin lopussa on vielä yksi merkillinen episodi, joka tuo tarinaan lisää kierroksia. *Canal Grande* alkaa nimittäin saada jopa toimintaelokuvan piirteitä, kun jäätyneellä laguunilla luisteleva Marrasjärvi joutuu helikopterilla liikkuvien salakuljettajien kranaattitulituksen kohteeksi. Tilanne on yllättävä ja tuo mieleen Hollywoodin toimintakomedian tai *James Bond* -elokuvan. Tämä puolestaan saa jälleen pohtimaan romaanissa toistuvia itserefleksiivisyyden ja taiteen uskottavuuden teemoja. Tilanteen ironisoitumista lisää myös se, kuinka insinööri tässäkin tilanteessa säilyttää kylmän harkintakykynsä raportoiden samalla lakonisella tyyllillään toimintaansa kiperässä tilanteessa:

Muistin sen verran RUK:ssa opetetuista ampumamenetelmistä, että ymmärsin olevani tähytetyt tulen haarukassa. Käännyin äkkiä vasemmalle ja luistelin muutaman sekunnin niin kovaa kuin pääsin. Sain kranaatin melkein niskaani. Käännyin vastakkaiseen suuntaan, luistelin viitisentoista metriä ja käännyin taas, nyt suoraan poispäin kranaatinheittimestä. Olin märkä jäähileestä ja roiskeista. Lähdin taas sivulle. Hätäpäissäni yritin muistaa kuinka monta astetta krh:n putkea voidaan kääntää ilman tuliaseaman vaihtoa. (CG, 298.)

Kohtauksen voi nähdä eräänlaisena lajityypin alluusiona ja samalla sen ironisointina. Ilkikurisella tavalla se muistuttaa lukijaa siitä, että esimerkiksi Venetsiaan sijoittuvissa Hollywood-elokuvissa on usein takaa-ajo- ja ampumiskohtauksia, jotka sijoittuvat luonnollisesti Venetsian laguunille. Nyt on kuitenkin kysymyksessä Venetsiaan tuotu suomalaisromaani, jonka lyhyt toimintakohtaus tapahtuu perisuomalaisissa olosuhteissa – jäällä – sankarin luistellessa itse tekemillään luistimilla pakoon mafiosojen kranaattitulta. Tilanteessa on ennen kaikkea lajityyppiin viittaavaa ironiaa, johon sekoittuu kohtauksen suomalaisen muunnelman hullunkurisuus. Lisäksi näyttäisi ilmeiseltä, että tilanteen luomasta ironiasta vastaa nimenomaan sisäistekijä. Marrasjärven koomisen analyttisessä selonteossa ei ole tarkoituksella tuotettua ironiaa. Hän ironisoituu.

Tilanteen jatko puolestaan korostaa Marrasjärven omaa intentiota ironisen vaikutelman tuottajana. Heti kun Marrasjärvi on paennut riittävän kauas ja selvinnyt välittömästä hengenvaarasta, hänen puhelimensa soi. Sen sijaan, että insinööri kertoisi joutuneensa juuri kranaattitulituksen kohteeksi,

hän käy aivan tyynenä kaksi puhelinkeskustelua. Puhelut itsessään ovat naurettavia sekä aiheensa että tapahtumakontekstinsa vuoksi:

Snell kertoi saaneensa firmasta sähköpostia. Siinä ilmoitettiin, että kuului avainhenkilöstöön, jota tarvittiin ensisijaisten projektien toimeenpanossa. Kulttuuriasianneuvos kysyi, halusinko hänen lukevan koko kirjeen. Kerroin, että olin itse kirjoittanut sen. Puhelun taustalla kuului mandoliinin ja hanurin hakkaavaa soittoa, johon lyötiin tahtia rämähtelevällä tamburiinilla. En saanut kaikista Snellin sanoista selvää, vaikka kulttuuriasianneuvos kävi keskustelua huutamalla.

San Michelen hautausmaasaaren kohdalla puhelin soi taas. Vaimo ilmoitti, että firmasta oli kysely. Kerroin tietäväni sen, olin itse kysellyt firman kautta itseäni. Vaimo ei ymmärtänyt. Kerroin, ettei tarvitsekaan, tämä oli vain italialainen tapa sanoa irti toimeksiantosopimus. Pojat olivat pyytäneet sanomaan, että moposta olivat menneet männänrenkaat. Käskin ostaa uuden männän, ylikokoa. Veisin sylinterin firmaan hoonattavaksi. Vaimo ihmetteli koska olin firmaan menossa. Ilmoitin, että huomenna. (CG, 299–300.)

Kertojan hauskat havainnot (”Puhelun taustalla kuului mandoliinin ja hanurin hakkaavaa soittoa...”) yhdessä nyt jo selvästi ironisen toteamuksen (”tämä oli vain italialainen tapa sanoa irti toimeksiantosopimus”) kanssa sekä tietysti puhelussa mainittu absurdi järjestely (Marrasjärvi on tilannut itse itsensä kotiin) huipentaa hänen roolisuorituksensa romaanissa *Canal Grande*. Tämän jälkeen on jäljellä enää asioiden muodollista selvittelyä poliisilaitoksella. Helpottunut ja vapautunut Marrasjärvi haluaa päästä kotiin niin pian kuin mahdollista. Loppuun asti hänen hahmonsa jää kiehtovaksi kummallisuudeksi, joka tuntuisi olevan muutakin kuin vain se stereotyyppi, mikä hänestä päällisin puolin välittyy. Tässä suhteessa merkittäviä ovat ne pienet ironiset säröt, joita hänen kerronnassaan paikka paikoin ilmenee. Ne jättävät Marrasjärven henkilöön tulkinnallista väljyyttä ja ovat siten omiaan vahvistamaan myös *Canal Granden* rakenteellista ironiaa. ’

2.4 Saraspää

mustakantinen vihko ja Adlerin täytekyynä tekevät aina henkevän vaikutuksen. (CG, 101.)

Saraspää on romaanin toinen hallitseva kertoja. Hänessä on sekä henkilönä että kertojana paljon tunnistettavia piirteitä. Hän on hieman dekadentti, päiväkirjaa pitävä ikääntyneempi mies. Elämässään hän on jo luovuttanut ja siksi myös katkeroitunut. Vaikka hän ei kertojana saa niin paljon tilaa kuin Marrasjärvi, hänen hahmonsa kasvaa lopulta romaanin mielenkiintoisimmaksi. Tähän vaikuttavat yhtäältä Saraspään persoona, toisaalta hänen roolinsa kertojana. Saraspään kohdalla kysymys ei kuitenkaan ole samankaltaisesta erosta kuin Marrasjärvellä, jonka kertojan diskurssi ei tuntuisi täysin vastaavan henkilöahmon persoonaa ja edellytyksiä toimia henkilökertojana. Kysymys on ennemminkin siitä, kuinka Saraspää asemoi itsensä ikään kuin kertomansa ulkopuolelle. Saraspää on myös selvästi ironinen kertoja.

Toisin kuin insinööri Marrasjärveä, Saraspäätä ei voisi vähempää kiinnostaa onnistuvatko he Venetsian pelastamisessa. Saraspää ei edes oikein tunnu tietävän, miksi hän on vaivautunut paikalle.

Hän suhtautuu kyynisesti halveksien siihen, minkälaiseksi Venetsia on ajan myötä muuttunut: massaturismin ja kaupallisuuden alttariksi. Romaanin edetessä Saraspään kerronnasta voi tulkita, että miehen elämänhalukin on kateissa. Hän on fyysisesti ja henkisesti rappeutunut vanha elostelija odottamassa kuolemaansa, kuten Saraspään kirjallinen esikuva Aschenbach Thomas Mannin novellissa *Kuolema Venetsiassa* (1912). Jo Saraspään nimen (saran pää; saran loppuminen) voi ymmärtää vihjeeksi siitä, mikä on romaanissa lopulta väistämätöntä.¹¹ Se, että Saraspää kirjoituksissaan mainitsee sekä Mannin novelliin että ajatuksen ”kuolemasta Venetsiassa” eräänlaisena kerronnallisena kliseenä, on sekä inter- että metatekstuaalinen viittaus, mutta myös hänen omaa kohtaloaan ennakoiva (vrt. Sipilä 2014, 74). Saraspään kuoleman myötä viittaus ironisoituu, koska näin myös toistuu hänen itse pilkkaamansa kerronnallinen klisee.

Tutkimukseni kannalta Saraspää on hahmoista mielenkiintoisin myös siksi, että hän oikeastaan ainoana romaanin henkilönä osoittaa itse selvää ironiantajua koko projektia kohtaan. Hän on hahmoista se, joka alusta asti ymmärtää koko pelastusoperaatioon liittyvän suuren farssin mahdollisuuden ja kaupungin itse itseään hukuttavan välinpitämättömyyden mentaliteetin. Hän osaa myös nauraa sille. Saraspää tekee tarkkoja, piikikkäitäkin havaintoja toisista suomalaisista ja paikallisista ihmisistä, mutta dosentti Heikkilän tavoin hän myös ajoittain nauttii kaikesta Venetsiaan ja venetsialaisiin liittyvästä teatraalisuudesta ja turhamaisuudesta. Saraspääkin on taide- ja kulttuurihistoriaa laajasti tunteva pitkän linjan humanisti ja intellektuelli, mutta tämän lisäksi hän on kuin naiivin Heikkilän pimeä puoli: katkeroitunut, teräväkielinen, itseään surkutteleva narrihahmo, joka päiväkirjamerkinnöillään asettaa myös itsensä tietoisesti naurunalaiseksi. Hän on rappeutuvan ja pois huuhtoutuvan kaupungin lihallinen vertauskuva. Saraspää näkee nuoruutensa Venetsian olevan kuolemassa pois. Esteettisen nautiskelijan tyylistä hän tahtoo olla lavalla, kun esirippu laskeutuu. Kuten dosentti Heikkilä romaanissa toteaa: ”kukkakin on kauneimmillaan juuri ennen lakastumistaan ja juhlat parhaimmillaan hetkeä ennen loppumistaan” (CG, 48). Saraspää on siis tullut kaupunkiin lähteäkseen tyyllillä, mihin romaanin kolmas kertoja Tuulikin romaanin lopussa viittaa. Tuuli on ollut parhaiten selvillä Saraspään tekemisistä Venetsiassa, joihin mies itse tuntuu viittaavan aina jotenkin peitellysti ja epäsuorasti.

Saraspäässä sekä on että ei ole ”kulttuuripersoonaan” ja intellektuelliin liitettyjä stereotyyppisiä tuntomerkkejä. Hän on turhamainen nautiskelija, tyylistään tarkka kulttuurielitisti ja yli-ikäinen dandy, joka norkoilee kaduilla ja kahviloissa päiväkirjoineen. Kuuluisassa esseessään ”Modernin elämän maalari” Baudelaire luonnehti dandya mm. seuraavasti:

¹¹ Tosin myös Marrasjärven nimessä voi nähdä viittauksen kuolemaan (Sipilä 2014).

Rikas, joutilas mies, jolla ei ikävystyneenä ole muuta tekemistä kuin juosta onnen perässä; ylellisyydessä varttunut mies, joka on nuoresta pitäen tottunut käskemään toisia ja jolla ei loppujen lopuksi ole muuta ammattia kuin eleganssi, saa aina ja kaikkialla kantaakseen tietyt selvästi erottuvat, aivan erikoislaatuiset ulkoiset piirteet. [...]

Siten näiden ihmisten ainoaksi tehtäväksi jää vaalia kauneuden ideaa itsessään, tyydyttää omia intohimojaan, tuntea ja ajatella. Aikaa ja rahaa heillä on lähes rajattomasti, mielin määrin, eikä fantasia ilman aikaa ja rahaa kykene puhkeamaan toiminnaksi; se surkastuu ohimeneväksi päähänpistoksi. [...]

Dandyismi on eräänlainen minäkultti, kestävämpi kuin onnen etsiminen toisista ihmisistä, kuten naisista; se on kestävämpi kuin kaikki se, mitä kutsutaan illuusioiksi. Se on hämmästyttämisen nautintoa ja pöyhkeää tyydytystä siitä, ettei itse hämmästy koskaan. Dandy saattaa olla ikävystynyt ihminen, hän saattaa olla kärsivä ihminen – mutta jos hän kärsii, hän hymyilee kuin spartalainen, jota ketunpoika raatelee. (Baudelaire 2001/1863, 208–210.)

Ikävystynyt joutilaisuus ja hienosteleva turhamaisuus ovat Saraspäätä määritteleviä piirteitä. Toisaalta ne eivät ole koko kuva. Ainakin muodollisesti hän osallistuu pelastusoperaation puitteissa järjestettäviin monikansallisiin kokouksiin, joista hän sitten raportoi sarkastiseen sävyynsä. Saraspään merkitys romaanissa onkin nimenomaan hänen roolissaan kertojana.

2.5 Saraspää ja päiväkirja

Yritän tulkita sekavia muistiinpanojani, joita ilman luultavasti menettäisin järkeni kokonaan. Totisesti on tämä päiväkirjanpito minulla pakkomielleenä, kun seuraan päivien kulumista ja teen merkintöjä sellaisinkin aikoina, joina elintoimintoni hädin tuskin muutoin jatkuvat. (CG, 210.)

Toisin kuin Marrasjärvellä, Saraspään kerronta on selvästi itseään reflektoidua. Hänen roolinsa päiväkirjakertojana tehdään romaanissa näkyväksi päivämäärä-otsikoilla ja myös suorilla viittauksilla omaan kirjoittamiseen. Moniongelmaisen elämäntaiteilijan karikatyyrina hän myös kirjoittaa huomattavasti henkilökohtaisemmin: peloistaan, haluistaan ja pettymyksistään. Kertojana Saraspää ottaa myös toistuvasti kantaa faktan ja fiktion kysymyksiin. Hän näkee Venetsian keinotekoisena kaupunkina. Näissä havainnoissa on myös selvä metafiktiivinen ulottuvuutensa. Ne tuntuvat sanovan, että Venetsia on jo lähtökohdiltaan hieman fiktiivinen kaupunki ja juuri siksi niin sopiva ”näyttämö” fiktiivisille tarinoille. Välillä päiväkirjamerkinnot muuttuvat esseistiseksi pohdinnaksi. Venetsia ei ole Saraspäälle enää mikään nähtävyys, mutta siitä huolimatta hän havainnoi kaupunkia paljon ja tekee siitä omia tarkkanäköisiä luonnehdintojaan:

Juuri sokkelomaisen arkkitehtuurin tuottama mahdollisuus turvalliseen eksymiseen ja kauppakeskuksen polveilevilla kujasilla joka kulman takana odottavat miellyttävät pikku yllätykset tekevät näistä ostosparatiiseista niin suosittuja. Täsmälleen samaa arkkitehtonista periaatetta on Venetsian kaupunki edustanut jo satojen vuosien ajan. Tämä kaupunki on maailman ensimmäinen jälkimoderni kauppakeskus, shopping mall. Tämä on jättäjämaainen ruotsinlaiva! Tai paremminkin on meillä joksissa kauppakeskuksessa ja huviristeilyaluksessa pieni Venetsia. (CG, 74.)

Vaikka Saraspää ei tässä suoraan kommentoi Venetsian epäuskottavuutta, hän ottaa kantaa sen poikkeuksellisuuteen ja epäsuorasti myös sen ”keinotekoiseen” olemukseen. Venetsia on kauppakeskuksen tai ruotsinlaivan kaltainen ostosparatiisi ja vedessä kelluva kummajainen.

Pohdinnoissaan Saraspää tarkkailee kaupungin olemusta samanlaisella läpivalaisutekniikalla kuin toisia suomalaishahmojakin. Usein hänen pohdinnoistaan voi löytää samansuuntaisia havaintoja ja teemoja kuin monilta muiltakin Venetsiasta kirjoittaneilta fiktiivisiltä ja todellisilta henkilöiltä. Yksi tällainen verrokkihenkilö on saksalainen sosiologi ja filosofi Georg Simmel (1858–1918). Omassa Venetsiaa käsittelevässä esseesään Simmel kirjoittaa paljon Venetsian pinnallisesta keinotekoisuudesta. Myös Simmel näki kaupungin elävän pysähtyneisyyden tilassa: irrallaan nykyisyydestä, irrallaan todellisuudesta.

Jokainen sisäisesti tosi taideteos, niin mielikuvituksellinen ja subjektiivinen kuin se ikinä onkin, ilmaisee aina jollain lailla tavan, millä elämä on mahdollinen. Mutta Canal Grandea pitkin lipuessa sen tietää: millaista elämä sitten ikinä onkin, *tällaista* se ei missään tapauksessa voi olla. [...]

Mutta kun taiteen taustalta, niin täydellistä kuin se itsessään onkin, on hävinnyt elämänmieli tai kun taide on elämänmielen vastaista, siitä tulee keinotekoista. Firenze vaikuttaa taideteokselta, sillä sen ulkoinen luonne on yhteydessä historiallisesti hävinneeseen mutta yhtä kaikki ideaalisessa mielessä sille uskolliseen elämään. Sitä vastoin Venetsia on keinotekoinen kaupunki. [...]

Venetsiassa, jossa kaikki iloinen ja valoisa, kevyt ja vapaa oli alistettu palvelemaan synkän, väkivaltaisen ja tinkimättömän tarkoituksenmukaisen elämän fasadina, on jäänyt jäljelle vain sieluton kulissi, naamion valheellinen kauneus. [...]

Samalla kokonaisvaltaisuudella, jolla taideteos alistaa kaikki erilliset elementtinsä taideteoksen kokonaismerkitykselle, ihmiskuvaan tarttuu Venetsiassa pinnallinen luonne. [...]

Ei liene toista kaupunkia, jossa elämänkulku olisi yhtä tasatahtista. Mitkään vetojuhdat tai ajopelit eivät vaihtuvien nopeuksien houkuta tarkkailevaa katsetta puoleensa, gondolit noudattavat jalankulkijoiden vauhtia ja rytmiä. Tämä onkin perimmäinen syy Venetsian ”unenomaisuudelle”, joka on aina ollut aistittavissa. [...]

Venetsiassa rytmien yksitoikkoisuus riistää meiltä ärsykkeet ja yllykkeet, joita täyden todellisuuden kokeminen edellyttää, ja tuo meidät lähemmäksi unta, jossa meitä ympäröi esineiden ja asioiden lume ilman noita esineitä ja asioita. [...] Kun nämä todellisen elämän substansseista ja liikkeistä irralliset sisällöt kuitenkin muodostavat meidän elämämme, tulee siitä sisältä käsin osallinen Venetsian valheeseen. [...]

Venetsian traagisuus näet on – ja tässä se symboloi meidän maailmankatsomuksemme muotojen erästä aivan ainutlaatuisista järjestystä – että perustansa jättänyt pinta, lume, jossa ei enää ole sijaa todelliselle olemiselle, esittää itsensä täydellisenä ja sisällöllisenä, todella eletävän elämän sisältönä. [...]

(Simmel 2005, 161–167)

Joissakin näistä katkelmista samankaltaisuus *Canal Granden* Saraspäähän tuntuu jopa hämmentävältä. Venetsian erityislaatuisuudesta, pinnallisuudesta ja kaupallisuudesta ovat kuitenkin kirjoittaneet jo niin monet, että olisi vaikea arvioida, onko Saraspäällä suoria kirjallisia esikuvia. Saraspää vain jatkaa pitkää traditiota tämän poikkeuksellisen kaupungin ruumiinavaajana. Muista mahdollisista esikuvista on syytä mainita matkakirjoistaan tunnetuksi tullut taidehistorioitsija Göran Schildt (1917–2009) ja hänen teoksensa *Purjehdukseni Daphnella* (1987). Lisäksi on huomattavaa, että myös dosentti Heikkilän puheissa nousee aika ajoin hyvin samankaltaisia, romanttisen dekadentteja luonnehdintoja Venetsian erityisyydestä kaupunkien joukossa:

Heikkilä oli tarkoittanut sitä, että Venetsia oli itsessään hiljaista kuolemaa tekevä kaupunki. Se oli jo ainakin kolmesataa vuotta seurannut väsähtäneenä sivusta omaa rappeutumistaan. Vanhenevan irstailijan lailla kaupunki oli itse edesauttanut tilansa pahenemista. (CG 49.)

Heikkilän puheet ja Saraspään kirjoitukset Venetsian historiasta monilta osin täydentävät toisiaan. Molemmat näkevät Venetsiassa sen rappion symbolin ja ajan pysähtymisen, ”kuoleman löyhkän”, jota myös Thomas Mann korostaa novellissaan. Lisäksi Heikkilän puheet vanhasta irstailijasta tuntuivat kääntyvän juuri Saraspäähän. Ei Heikkilä tarkoituksellisesti Saraspäähän viittaa, mutta lukija voi oivaltaa sanojen yhteyden romaanin edetessä. Tämä on sitä romaanin rakenteellista ironiaa, josta sisäistekijä nimenomaisesti vastaa.

Saraspää ei ole romaanihenkilönä yhtä näkyvä hahmo kuin Marrasjärvi tai Heikkilä. Marrasjärven kertomissa jaksoissa Saraspää ei juurikaan esiinny. Silloinkin kun hän on paikalla, hän on ikään kuin tapahtumista sivussa. Saraspään hahmossa korostuukin kokevan minän sijaan *kertova* minä, mikä Salinin mukaan on tyypillistä moderneille narrikertojille (Salin 2008, 104). Varsin usein näyttäisi nimittäin siltä, että Saraspää jakaa kerronnassaan myös ”lukuohjeita”. Tämä herättää luonnollisesti kysymyksen siitä, kuinka hyvin Saraspää tiedostaa asemansa kertojana. Kuten tulen osoittamaan, hän tiedostaa sen erittäin hyvin. Joissakin yhteyksissä hän innostuu selittämään kertomaansa niin kuin tarinamaailman ulkopuolinen ja ylin kertoja-auktoriteetti eli *ekstra-* ja *heterodiegeettinen* kertoja (Rimmon-Kenan 1991, 121). Vaikka ekstra-heterodiegeettisyys ei aina tarkoitakaan niin sanottua ”kaikkietävää kertojaa” (mt), Saraspään yhteydessä viitaan juuri sellaisiin piirteisiin, jotka tekevät hänestä kertojana kaikkietävän kaltaisen auktoriteetin. Osaltaan tätä ilmentää myös Saraspään ironinen ja etäisyyttä ottava suhtautuminen miltei kaikkeen, mitä hän Venetsiassa näkee, kuulee, tuntee ja kertoo. Kirjoittavan ivailijan roolissaan hän on välillä kuin lasikuvun takana tarkkailemassa tapahtumia kuvun sisällä. Ironinen asenne välittyy varsinkin selittämissä osuuksissa, kun Saraspää tekee tarkkoja, kirjallisesti taidokkaita luonnehdintoja yleensä muista suomalaisista.

Heikkilän ja Marrasjärven tapaiset ihmiset kuolisivat yksin jätettyinä nälkään kaikkialla Tanskan salmien eteläpuolella, missä pitää osata käyttää hyvän käytöksen kaapuun kätkeytyä teräviä kyynärpäitä ja sosiaalisia hoksottimia, myydä olemuksensa ja hinnoitella hymynsä. Jo ruotsalaiset kaikessa sulavuudessaan ovat suomalaisia paljon kykenevämpiä toimimaan eurooppalaisessa arjessa. Ja suomalaisistakin naiset, jotka ovat luonnostaan miehiä sosiaalisesti taitavampia ja psykologisesti monipohjaisempia olentoja. (CG, 143.)

Tämän tapaiset luonnehdinnat toistuvat Saraspään kerronnassa. Syvälle luotaavat henkilö- ja kulttuurianalyysit ovat kerronnan keskiössä aina, kun muitakin suomalaisia on paikalla. Näissä pohdinnoissa korostuukin Saraspään asema tarkkailijana. Kerronnassa myös toistuu tilanne, jossa tapahtumisen aika ikään kuin pysähtyy paikoilleen ja antaa tilaa kerronnalle ja sen vaatimalle ajalle. Tällaiseen kerrotun hetken pysäyttämiseen kuuluu olennaisena osana kertojan omat kommentaarit.

Heikkilä sen sijaan pohtii innostuneena, mitä salaisia seikkoja heidän pidättämisensä takana mahtaakaan olla. Dosentti on jotenkin innostunut siitä, että kaupungin poliisipäällikkö tuntuu olevan kondottierikenraalin rajattomilla valtuuksilla varustettu despootti, joka aivan sumeilematta käyttää tuollaisia ikaikaisia keinoja kuin mielivaltainen pidätys. Dosentin mielestä tyyliin kuuluu toteuttaa painostuskeinona toimiva vapaudenriisto valitettavan erehdyksen varjolla ja verhota kaikki rakastettavaan sulavuuteen. (CG, 142.)

Kuten edellä, Saraspään kerronta on kauttaaltaan ironisoivaa. Tilannekuvan pysäyttäminen luonnollisesti helpottaa tätäkin, sillä se antaa kertojalle tilaa maalailia ja kommentoida kaikessa rauhassa. Se on myös omiaan tuomaan kerrontaan kaikkietäisyyden vaikutelmaa. Lisäksi yksi aivan oleellinen seikka erottaa Saraspään tyypillisestä henkilökertojasta: kerronnan aikamuoto. Yksittäisiä poikkeuksia lukuun ottamatta Saraspään kerronta tapahtuu preesensissä. Tämä on fiktiossa erityisen kohosteinen kerrontaratkaisu, sillä se luo illuusiota kerronnan ja tapahtumien samanaikaisuudesta. Samalla on kuitenkin huomattava, että Saraspään kerronta koostuu päiväkirjamerkinnoista. On siis selvää, ettei kerronta voi mitenkään tapahtua samanaikaisesti. Joka tapauksessa preesens-muoto tuo kerrontaan läsnäolon ja välittömyyden tuntua. Omituisella kerrontastrategiallaan Saraspää ikään kuin kiertää sitä problematiikkaa, jota esimerkiksi Cohn (2006, 116–129.) esittää preesensissä tapahtuvaan minäkerrontaan väistämättä sisältyvän. Toisaalta Cohn huomauttaa, että juuri preesens tuo minäkertojalle sellaista fiktiivistä vapautta, jota sisältyy myös kolmannessa persoonassa ja imperfektissä tapahtuvaan kerrontaan (mt. 126–129). Cohnin käyttämä termi *fiktiivinen preesens* tulee mielestäni lähelle sitä, mistä Saraspään kerronnassakin on kysymys. Sekin korostaa valitun aikamuodon ”fiktiivistä luonnetta” ja ”poistaa kerrotulta tekstiltä ajallisen alkuperän vaatimuksen”. Silti tai juuri siksi se myös tuntuu aidommalta ja läsnäolevammalta kuin Marrasjärven perinteisempi imperfektissä tapahtuva kerronta. Molempien kertojien kerronta nojaa vahvasti epäsuoraan esitykseen. Merkittävä ero syntyy aikamuodon käytöstä. Saraspään kerronta paljastaa, ettei se mitenkään voi olla samanaikaista, mitä se kuitenkin näennäisesti esittää olevansa. Tämä kerronnan sisälle luotu paradoksi esitetään kuin se olisi mitä luonnollisinta. Tämä herättää myös kysymyksen: onko Saraspää sekä kertoja fiktiossa että fiktiota tietoisesti tuottava kertoja? Kuinka luotettavaa mikään hänen kerronnastaan on?

On kuitenkin huomattava myös yksi selkeä ero Saraspään ja Cohnin esimerkkitapausten (kuten Coezeen *Barbaarit tulevat* -romaanin kertojan) välillä. Saraspää on todistetusti kirjoittava kertoja, mikä tekee hänen preesens-kerronnastaan erityislaatuista, mutta tarjoaa myös kertojalle käytännössä rajattomia vapauksia kerronnan uskottavuuden siitä kärsimättä. Tämä eroaa tyypillisestä preesens-kerronnasta. Cohnin sanoin, ”samanaikaisen kerronnan muodossa esitetty fiktio jättää miltei aina pimentoon sen käsittämättömäksi jäävän kerronnallisen tilanteen” (Cohn 2006, 127). Saraspään tapauksessa näin ei ole. Koska se on kirjoitettua retrospektiivistä kerrontaa, ei se sellaisenaan ole

täysin vertailukelpoinen kerrontaan, jonka *esitystapaa* ei tehdä avoimeksi. Samalla on kuitenkin hyvä huomata, että syystä tai toisesta Saraspääkin suorittaa kerrontaansa pääosin niin, että samanaikaisesti tapahtuvan kerronnan illuusio voimistuisi lukijassa. Preesensin käytölle on siis selkeä kerronnallinen funktio. Menneisyyden esittämistä preesensissä on kutsuttu myös *dramaattiseksi preesensiksi* (esim. Niinimäki 2015, 105–106). Usein sen funktio onkin nimensä mukaisesti dramatisoida ja elävöittää kerrottua tekstiä, eikä Saraspään kerronta tee tässä suhteessa poikkeusta.

Saraspään rooli tapahtumiin osallistuvana *homodiegeettisenä* kertojana (Rimmon-Kenan 1991, 120–122.), joka välillä kuitenkin toimii kuin tarinamaailman ulkopuolinen kertoja, on tärkeä romaanin ironian kannalta. Saraspään kaikkitietävä ääni tulee esiin jopa tilanteissa, joissa hänen periaatteessa pitäisi vain lainata toisten henkilöiden puhetta. Koska romaani koostuu henkilökertojen *epäsuorasta esityksestä*, välillä insinööri Marrasjärven tuskakin välittyy epäsuorasti Saraspään kertomana:

Insinööri on kiinnittänyt huomiota siihen, että täällä ihmiset ovat kaikkialla tavattoman hienosti ja kalliisti puettuja ja laitettuja. Aivan tavallisena arkipäivänä näyttää siltä kuin jokainen vastaantulija olisi menossa juhliin. Marrasjärvi ei voi ymmärtää, että tämän laittautumisen vastapainona kaikki talot ja koko rakennettu ympäristö on aivan järkyttävässä kunnossa. Sähkölaitteet ja koko siirtoverkko on hengenvaarallinen. Putket vuotavat. Ovet roikkuvat saranoissaan, ja onhan herrajumala koko kaupunki vajoamassa mereen ilman, että kukaan välittäisi tuon taivaallista!

Tyylikäs, miljonäärin tai filmitähden näköinen nainen saattaa tulla ulos yksityispalatsista, joka tekisi kenet tahansa suomalaisen pientalonomistajan huolista hulluksi [...] Ja kuitenkin on asukkaille tärkeää vain näyttää hyvältä ja syödä hyvin sekä käydä loppumattomia tyhjänpäiväisiä pikkukeskusteluja.

– Olisivat hiljaa joskus ja laittaisivat talonsa kuntoon! (CG, 135.)

Katkelma tuo hyvin esille, että Saraspään rooli on jotain muutakin kuin tavallisen henkilökertojan rooli. Kerronta on värikästä ja dramaturgisesti hallittua, mutta samaan aikaan etäisyyttä ottavaa. Siitä nousevat esiin vahvoina hänen referoimansa insinöörin äänenpainot ja asenteet. Tuntuu melkein kuin kerronnan *sisäinen fokalisaatio* olisikin välillä Marrasjärvellä eikä varsinaisella kertojalla. Fokalisatiolla tarkoitetaan eräänlaista prismaa, jonka kautta kertomuksessa havaitaan ja koetaan. Fokalisoija voi olla kertoja, mutta sen ei tarvitse olla sitä. Keskeistä onkin erottaa toisistaan, kuka puhuu ja kuka havaitsee – eli kuka vastaa kerronnasta ja kenen kautta kerrottu maailma havaitaan ja koetaan. (Genette 1980, 189–194; Rimmon-Kenan 1991, 92–93). Kerronnassa voi esiintyä erilaisia *fokalisioijia* ja fokaalisaation tasoja, joista tässä yhteydessä ei ole tarpeellista puuttua kuin *sisäisen fokalisaation* käsitteeseen. Sisäinen fokalisointi tapahtuu tarinan sisältä käsin. Yleensä kysymyksessä on henkilökertoja, jonka havainnoin ja tuntemuksin kerrottu maailma esitetään. Toisaalta myös ulkoinen fokalisoija (heterodiegeettinen kertoja) voi kuvata *fokalisoitua* henkilöä tämän ”sisältä käsin”. Näin tapahtuu aina, jos ns. kaikkitietävä kertoja asettuu ikään kuin henkilöhahmon havaintoja ja ajatuksia verbalisoivaksi tulkiksi (Rimmon-Kenan 1991, 96–101). Jos tarinassa on useita henkilökertoja, kuten *Canal Grandessa*, kertojan vaihtuessa on oletettavaa, että myös fokalisaatio siirtyy uuteen kertojaan. Edellisessä katkelmassa Saraspää toimii kertojana, joten myös fokalisaation

voisi olettaa olevan hänen. Ainakin mikäli tulkitsemme Saraspään normaalin ”ihmisen” kyvyt käsittäväksi henkilökertojaksi. Hän kuitenkin kuvailee tilanteessa Marrasjärven puhetta ja ajatuksia. Pitkässä puheenvuorossa puheen alkuperäinen lähde ikään kuin häivytetään. Vasta lopussa esitetty Marrasjärven suora repliikki palauttaa puheen ja sen todellisen lausujan takaisin yhteen. Tämä on yksi esimerkki siitä, kuinka Saraspää omassa kerronnassaan eläytyy toisiin henkilöhahmoihin lainaamalla ja imitoimalla heitä. Kuten Rimmon-Kenan huomauttaa, fokalisointi voi ”värittää” kertojan kieltä niin, että erillisen *agentin* (eli henkilöhahmon) havainnot peittävät sen. ”Näin siis sekä kertojasta erillisen fokalisoijan läsnäolo että siirtymä fokalisoijasta toiseen voidaan osoittaa kielellisin keinoin”. (Rimmon-Kenan 1991, 106.) Edellä olevassa katkelmassa tämä tarkoittaa sitä, että Marrasjärven (eli ”kertojasta erillisen fokalisoijan”) puhe alkaa kuulua Saraspään kerronnassa.

Tämä ei sinänsä ole poikkeuksellista *Canal Grandessa*. Teoksesta voidaan osoittaa kohtia, joissa esimerkiksi Marrasjärven ja Heikkilän välillä esiintyy samanlaista fokalisaation häilyvyyttä ja Heikkilän oma *ääni* alkaa ikään kuin kuulua Marrasjärven kautta. Tämän kertojaäänien yhteensulautumisen mahdollistaa puheen epäsuora esitys. Kertojat kertovat, mitä toiset henkilöt puhuvat. Puheen epäsuora esitys onkin ironian kannalta mielenkiintoinen kerrontaratkaisu. Se mahdollistaa kertojan oman äänen kuulumisen myös toisten henkilöiden puheessa. Referoinnin kautta kertoja voi tuottaa myös tekstiin ironista *moniäänisyyttä* (Niinimäki 2015, 55–56). Toisen puheen selostaminen on aina tulkintaa siitä, mitä hän on lukenut tai kuullut (Kalliokoski 2005, 25). Toisaalta puheen epäsuora esitys mahdollistaa myös edellä kuvatun kaltaisia tilanteita, joissa toinen henkilö ikään kuin *puhuu* henkilökertojan suulla. Katkelmasta on mahdotonta saada selville, kuinka Marrasjärvi todellisuudessa asiansa esittää ja miten Saraspää sitä omalla kerronnallaan värittää. Selvää on se, että Saraspään tapa kertoa mahdollistaa ironisen näkökulman, joka kohdistuu yhtä hyvin Marrasjärveen itseensä kuin hänen paheksumiinsa asioihin. Epäsuora puheen esitys voi tuottaa myös monisuuntaista ironiaa, joka voi kohdistua yhtä hyvin referoitavaan henkilöön kuin itse siteeraajaankin. Joskus samaan aikaan kumpaankin. (Sipilä 2002, 70–71, 76.) Saraspään ironinen kerrontatyyli ei tarkoita sitä, etteikö hän välillä myös itse ironisoituisi sekä henkilönä että kertojana.

Saraspää on hyvin tietoinen omasta kerronnastaan ja käyttää paljon viittauksia kaunokirjallisuuteen. *Kuolema Venetsiassa* -teokseen hän viittaa kahdessa eri yhteydessä. Romaanin lopussa myös selviää, että Saraspää on luultavasti jo alun alkaen päättänyt itsekkin kuolla Venetsiassa. Tapa, millä hän itsemurhansa toteuttaa (viagra, lääkkeet, heikko sydän ja orgasmi), on kuolemankolkkoa naurua suhteessa Saraspään kirjallisen esikuvan Aschenbachin viimeiseen hetkeen Lidon hiekkarannalla.

Saraspään kertojahahmossa on myös paljon tunnistettavia piirteitä, joiden perusteella häntä voi kutsua *narrikertojaksi* tai jopa *hylkiökertojaksi*. Salinin mukaa narrikertojan tärkein narratologinen tunnusmerkki on, että kertoja on omaan tarinaansa osallistuva minäkertoja (Salin 2008, 102). Narrikertojat ovat siis Genetten termein *homodiegeettisiä* minäkertoja. Tämä rajausta kuitenkin koskee käytännössä lähes kaikkia minäkertoja kirjallisuudessa, joten kovin tarkasta rajauksesta ei vielä voida puhua. Sen sijaan *hylkiökertoja* on antisankari ja moderni muunnos klassisista narri- ja veijarikertojista. Hylkiökertojan koomisuus on ennen kaikkea ironista koomisuutta. Se voi syntyä kertojan epäluotettavuudesta tai esimerkiksi satiirin ja parodian kautta. Hylkiökertojan juuret ovat renessanssin narrikertojissa, mutta nauru on nyt jo ”vaimentunutta, melkein kuulumatonta ja katkerampaa naurua”. Suomalaisen kirjallisuuden hylkiökertojat kuuluvat yleensä sivistyneistöön. He ovat esimerkiksi kirjailijoita ja täynnä itseinhoa. Hylkiökertojat ovat ”intellektuelleja, jotka alentavat itseään”. Hylkiökertojan estetiikka on katkeroituneen narrin estetiikkaa, jonka hahmossa ja kerronnassa komedia ja tragedia yhdistyvät. Toisaalta se voi olla myös erilaisten tunnustusten ja pöyhkeän ylimielisyyden estetiikkaa. (Salin 2008, 21–23, 139, 164–168, 335.) Hahmot ovat siis äärimmäisen ristiriitaisia ja moniulotteisia. Saraspää on kertojana juuri tällainen hahmo. Sari Salin erittelee tutkimuksessaan tyypillisiä suomalaisen kirjallisuuden narrikertoja. Edellä kuvatun lisäksi nämä ovat useimmiten miehiä, mutta suhtautuvat kriittisesti perinteiseen mieskuvaan. Toisaalta monet heistä ovat myös jonkin sortin antifeministejä, tai ainakin heidän suhtautumisensa naiseen on jollain tavalla kompleksinen. (Salin 2008, 169–174.) Saraspää sopii myös näistä määrittelyistä ensimmäiseen, sillä hän on kaikkea muuta kuin stereotyyppinen suomalainen heteromies. Se rooli on romaanissa varattu nimenomaan Marrasjärvelle. Feminiinisyytensä lisäksi Saraspää on biseksuaali. Siihen hän omassa kerronnassaan muutaman kerran viittaa hieman salamyhkäisesti. Hänen suhtautumisensa naisiin ei ole ainakaan yhtä mustavalkoinen kuin Marrasjärvellä, joka venetsialaisten lisäksi purkaa kiukkuaan myös humanisteihin ja feministeihin. Suomalaisryhmän nuorta Tuulia Marrasjärvi hädin tuskin noteeraa. Sen sijaan Saraspään ihastumisessa Tuuliin on nähtävissä muutakin kuin pelkkää fyysistä halua. Tuuli on *Canal Granden* arvoituksellisin henkilö, joka pääsee itse ääneen vasta romaanin lopussa.

2.6 Vaikeneva Tuuli

Kun mä nyt kolmen kuukauden jälkeen ajattelen Venetsiaa, se rupeaa jotenkin hajoamaan mun muistissa, hapertuu reunoilta ja keskelle tulee risaa ja reikiä. Saraspää sanoo oikein: todellinen elämä on täällä muualla ja Venetsia on samanlaista harhaa ja höttöä kuin joku tivoli tai lemmenlaiva tai sellainen helvetinmoinen jättiostoskeskus, joka on niin iso, että ovilla jaetaan kartoja ja silti sinne eksyy. (CG, 317.)

Canal Granden kerronta jakautuu mielenkiintoisesti. Aivan loppua lukuun ottamatta kerrontaa vuorottelevat Marrasjärvi ja Saraspää. Nämä kaksi hyvin erilaista hahmoa tuovat kerrontaan moniäänisyyttä. Tämän lisäksi he täydentävät toistensa aukkoisia ja väärinkäsityksillekin perustuvia kertomuksia. Vasta romaanin lopussa ääneen pääsee pelastusprojektin nuori sihteeri Tuuli. Tuulin kertojaosuus tulee lukijalle yllätyksenä. Siihen asti Tuuli on ollut kuin hetkellisesti vilahtava varjo varsinaisten päähenkilöiden vanavedessä. Marrasjärvi ei tunnu juurikaan noteeraavan Tuulia. Kerrottuna henkilönä Tuuli esiintyykin huomattavasti enemmän Saraspään osuuksissa. Saraspää kuvailee Tuulia ”kovaksikeitetyn ja illuusiottoman nuorison mallikappaleeksi” (CG, 76). Tuulistakin siis rakennetaan jonkinlaista stereotyyppiä. Hän toimii romaanissa auktoriteetteja vastaan kapinoivan nuorison edustajana. Saraspää on myös selvästi ihastunut, jopa rakastunut tähän toimeliaaseen ja arvoitukselliseen naiseen.

Tuulin rooli on kuitenkin kokoaan suurempi, sillä romaanin lopussa hän tietää eniten siitä, mitä kuluneiden viikkojen aikana Venetsiassa todella on tapahtunut. Saraspään tavoin Tuuliakin voisi kutsua eräänlaiseksi tarkkailijaksi, joka osallistuu kuvattuihin tapahtumiin suhteellisen vähän. Tuuli kuitenkin tietää asioista muita suomalaisia enemmän. Romaanin lopussa hänen ilmeisin tehtävänsä onkin punoa lankoja yhteen, sulkea romaanin juonellinen ympyrä. Tuulin kertomuksen kautta selittyy romaanissa vilahtaneen salaperäisen naisen henkilöllisyys ja elämäntarina, Saraspään viimeiset vaiheet sekä italialais-amerikkalaisen salakuljetustoiminnan laajuus. Samoin se, kuinka suomalaismiehet ovat tietämättään olleet mukana näissä operatioissa:

Varsinkin sen jälkeen se lähti toimimaan, kun ne keksi ruveta käyttämään esiliinana Saraspäätä tai niitä kahta tolvanaa. Aina oli Il Professore mukana veneessä tai joku muu Unescon spesialisti, jota kuljeteltiin suorittamassa mittauksia.

Yhden kerran ne oli jemmaaneet hivakan Marrasjärven soutuveneeseen ja neuvoneet sen soutamaan sellaiseen suuntaan, että se oli jumittanut itsensä kiinni särkkään. Sillä aikaa carabinieri oli ratsanneet jätkien paatin eikä mitään löytynyt, kun kama oli Marrasjärven perseen alla soutuveneeseen kokassa ja vene makasi kiinni laguunin pohjassa eikä sitä olisi päässyt tarkastamaan kuin helikopterilla. (CG, 325–326.)

Näin Tuulin kerronnan kautta monet kummalliset tapahtumat saavat selityksen. Samalla Saraspään ja Marrasjärven asema tiedollisesti luotettavina kertojina joutuu entistä kyseenalaisempaan valoon. Tuuli nouseekin lopussa lähes *kaikkietävään* asemaan, kuten Raittilan esikoisromaaninkin naiskertoja Leila (vrt. Kirstinä 2007, 140, 159). Teknokraattisen mieshahmon lisäksi Raittilan ensimmäisten romaanien vakiohahmoihin kuuluu myös toimelias ja itsenäinen (usein myös joukon älykkäin) naishahmo, jota *Canal Grandessa* juuri Tuuli edustaa. Tuulin hahmo ei missään vaiheessa asetu samalla tavalla ironiseen valoon, vaikka Saraspään suhtautumisessa Tuuliin ja hänen räväkkään nuoruuteensa on ehkä aavistuksen verran myös ironiaa. Tässä suhteessa Tuuli on mielestäni poikkeus kaikista muista romaanin keskeisistä henkilöistä. Tuuli on toimelias ja määrätietoinen.

Tutkimusryhmän sihteerinä ja Venetsiaa tuntevana hän huolehtii käytännön asioista paikallisten kanssa. Tämän ohessa Tuulista tulee eräänlainen lapsenvahti epävakaaalle Saraspäälle, joka pian Venetsiaan saapumisensa jälkeen alkaa sekoilla päihteiden kanssa. Niitä Saraspää hankkii muun muassa Carlolta ja Ettorelta, paikallisilta nuorilta miehiltä, joista toinen on Tuulin poikaystävä. Juuri Carlo ja Ettore osallistuvat Balkanilta meren yli liikennöivään salakuljetukseen. Sattumoisin pojat ovat myös suurta valtaa Venetsiassa nauttivan poliisipäällikkö Minardin veljenpoikia, joten henkilöhahmojen keskinäisten suhteidenkin osalta asetelmat modernille puskaromanssille ovat ilmeisen hyvät. Tuulin keskeinen asema romaanissa käy lopussa yhä ilmeisemmäksi. Sipilän analyysissä Tuuli onkin lopulta teoksen ainoa sankari, jossa yhdistyvät sekä Madonna- että Kristus-hahmot (Sipilä 2014, 87–91). Tuulin rooli on merkittävä, sillä hän kertoo (kirjoittamalla), mitä kaikkea surkuhupaisan pelastusoperaation kulisissa on tapahtunut. Samalla Tuulin huomioidut muista suomalaisista ja koko pelastusoperaatiosta ovat yhtä pisteliäitä:

Mä luen välillä Saraspään päiväkirjaa. Se kirjoittaa usein, että Venetsia on läpeensä epätodellinen paikka, kokonaan keinotekoinen kaupunki. Siinä se on oikeassa ja paras esimerkki keinotekoisuudesta on toi projekti, joka ei ole mistään kohtaa kiinni todellisuudessa. (CG, 316.)

Näin myös Tuulin osaksi tulee Venetsian (ja romaanin tapahtumien) epäuskottavuuden kommentointi. Romaanin loppua kohti kuljettaessa se tuntuukin nousevan aivan keskeiseksi teemaksi *Canal Grandessa*. Venetsian kaupunki on aivan yhtä epäuskottava kuin sitä pelastamaan lähetetty suomalaisryhmäkin. Sama epäuskottavuuden leima lankeaa tästä operaatiosta kertovalle romaanillekin. Näin myös Tuulilla on oma asemansa *Canal Granden* metafiktiivisyyden kehystämisessä. Jokainen romaanin keskeinen hahmo kommentoi tavalla tai toisella näkemiensä asioiden epäuskottavuutta.

3. Stereotyypit Venetsiassa

Ironia voi olla samaan aikaan hyvin subjektiivinen mutta myös kollektiivinen kokemus. Jälkimmäisestä hyvänä esimerkkinä käyvät erilaiset vakiintuneet stereotyypit, joita hyvin erilaisistakin taustoista tulevat ihmiset voivat helposti tunnistaa. Rahtu (2006, 20) erottelee toisistaan *konventionaalistuneen* ja *ainutkertaisen* ironian. Ensin mainittua voisi kutsua myös helpoksi ironiaksi. Jälkimmäisellä Rahtu tarkoittaa yllättäviä, ”hienovaraisen ironian” tapauksia, jotka kompleksisuudessaan korostavat enemmän tulkitsijan valmiuksia ironian ymmärtämiseen. Romaanin kaltainen tekstimassa sulkee helposti sisälleen molempia ironian muotoja. Tarina tapahtumineen ja henkilöhahmoineen on itsessään uniikki ja tarjoaa paljon mahdollisuuksia ainutkertaiseen ironiaan. Sen sijaan esimerkiksi leikittelyt stereotyyppioilla ja erilaisilla rooleilla, jotka lukija voi tunnistaa, ovat juuri konventionaalistuneen ironian kohteita, vaikka eivät nekään aina helpoimmasta päästä.

Taiteessa usein esiintyviä stereotyyppisiä henkilöahmoja voivat olla esimerkiksi ilkeä äitipuoli, kaikesta valittava puoliso, alkoholisoitunut taiteilija sekä hajamielinen (tai muuten vain naurettava) professori. Stereotyypit myös liittyvät vahvasti sukupuoliin, ammatteihin, kansallisuuksiin ja eri ikäryhmiin. Monet näistä vakiintuneista stereotyypeistä ovat saaneet esikuvansa jo renessanssin aikaisesta katuteatterista Commedia dell'artesta. (Hosiaislouma 2016, 133, 874.) Tämä historiallinen yhteys tehdään selväksi myös *Canal Grandessa*. Aiheesta jopa keskustellaan romaanin loppupuolella. Joskin tämäkin asetelma ironisoituu, koska Marrasjärvi ei ymmärrä naamioitumisen tarkoitusta.

Kaupungilla kulki naamioituneita porukoita ja Heikkilä selosti mitä tunnettuja naamiohahmoja siellä näkyi. Ihmettelin tällaista naamioitumista. Eikö itsensä naamioimisen idea ollut siinä, että naamariin pukeutunutta ei tunnettaisi? Mitä järkeä oli naamioitua joksikin tunnetuksi? (CG, 246.)

Koomisella kysymyksellään Marrasjärvi tuntuu sekoittavan naamioituvan henkilön todellisen identiteetin ja naamiaisasun esittämän henkilön. Samalla hän ikään kuin ohittaa tämän naamioitumiseen olennaisena kuuluvan kaksoisfunktion. Insinöörin kommentissa on myös selvä metafiktiivinen ulottuvuus, sillä romaanin vanhetessa käy yhä ilmeisemmäksi, että suomalaisetkin edustavat tunnettuja stereotyyppisiä hahmoja. He siis kantavat jo valmiiksi ”naamiaisasuja”. Tähän asiaan palaan metafiktiota käsittelevässä analyysiluvussa.

Stereotypioilla on merkittävä osuutensa kohdeteokseni huumorissa. Tässä luvussa pohdin stereotyypioiden vaikutusta romaanin ironiaan. Aloitan esittelemällä niitä romaanin suomalaishahmoja, jotka eivät itse toimi kertojina. Nämä kaikki hahmot ovat eräänlaisia karikatyyreja, joihin osaltaan kuuluu myös tiettyjä ammattiin ja sukupuoleen liittyviä stereotypioita. Lisäksi huomioni kiinnittyy kansallisiin stereotypioihin, joista romaanin rakenteellinen ironia tuntuisi ammentavan käyttövoimaansa.

3.1 *Canal Granden* muut suomalaiset

3.1.1 Heikkilä

Totisesti meillä on Heikkilässä oikea rajoittuneen yliopistomiehen esimerkkitapaus. Kirjallinen muotoviisaus peittää häneltä kokonaan käytännöllisen todellisuudentajun. Tuollainen länsimainen tiedemieshahmo on puhtaaksiviljeltynä tyyppinä mahdollinen vain Pohjoismaissa ja Saksan protestanttisissa maakunnissa, ehkä myös Amerikan itärannikolla sekä tietysti empiristisessä ja analyttisessä Britanniassa. Täysin elämästä vieraantunut tieteellinen tiedonintressi ohjaa tuollaista tutkijaa tarkkailemaan kiinnostuneena vaikka omaa kuolemaansa. (CG, 143.)

Dosentti Heikkilä on kulttuurihistorioitsija ja yksi suomalaisryhmän jäsen. Kuten Saraspää hirtehdiseen tyyliinsä edellä kuvailee, Heikkilä on myös eräänlainen kirjoihinsa uppoutuneen humanistin karikatyyri. Hän on Venetsiassa henkisesti kodissaan ja ajatusmaailmaltaan selvästi lähempänä paikallisia ihmisiä kuin insinööri Marrasjärveä. Heikkilä tuntuu suorastaan kadehtivan

venetsialaista elämänasennetta ja tapakulttuuria, joka eroaa huomattavasti suomalaisten jäykistä muodollisuuksista. Venetsialaisten ”joustavaa” aikakäsitystä Heikkilä tuntee vain ihailevan; kun taas Marrasjärveä se raivostuttaa. Saraspää kuvailee Heikkilää muun muassa ”akateemisen vanhanpojan perikuvaksi” (CG, 222). Toisaalta Heikkilän hihittelevässä suhtautumisessa venetsialaisiin on jotain samaa kuin *Tuntemattoman Sotilaan* Vanhalan suhtautumisessa sotapropagandaan. Heikkilän persoonassa on lapsenkaltaista riemua ilman lapsellisuutta. Heikkilä ihailee sekä mennyttä että nykyistä Venetsiaa. Välillä tuntuukin, että hän elää mielikuvissaan läpi historiallista Venetsiaa kertomuksineen. Venetsian mennyt merimahti ja veteen vajoava nykyisyys joutuvat jatkuvalle törmäyskurssille dosentin ja insinöörin keskusteluissa. Tilanteiden huvittavuutta lisää se, että tympääntynyt Marrasjärvi toistaa Heikkilän esitelmiä silloinkin kuin ei edes osallistu keskusteluun:

Heikkilä selitti mitä kaikkea venetsialaiset olivat keksineet liukuhihnan lisäksi: muun muassa osakeyhtiön, compagnian, jossa voitot ja tappiot jaettiin sijoitusten suhteessa sekä yleisen ja julkisen valtiovallan keskiaikaisen ruhtinashovin tilalle. Minulla ei ollut kovin korkeaa käsitystä italialaisesta julkisesta sektorista sen jälkeen, kun olin joutunut asioimaan Venetsian kaupunginhallinnon eri virastoissa, enkä uskonut italialaisten firmoihin juuri enempää. En silti viitsinyt ruveta inttämään dosentin kanssa, koska puheet olisivat voineet kestää tuntikausia. (CG, 163–164.)

Niin fiktiossa kuin tosielämässäkin kaikenlainen ylitsevuotava hehkutus ja varaukseton ihailu vailla minkäänlaista kritiikkiä on helppo nähdä puhujan ironisena retoriikkana. Mutta miten ironia voidaan erottaa siitä, mitä todella tarkoitetaan? Milloin liioittelu on tarkoituksellisen ironista ja milloin se on ainoastaan liioittelua? (Colebrook 2004, 11.) Tässä tullaan jälleen kysymykseen laajemman kontekstin ymmärtämisestä. Jos tiedetään, että ylistyspuhetta pitävä henkilö ei todellisuudessa ajattelekaan niin kuin sanoo vaan pikemminkin päinvastoin, on puhe helppo tunnistaa ironiaksi. Jos taas kyseinen henkilö liioittelee usein puheissaan ja käyttää mielellään vahvoja, tunneperäisiäkin ilmauksia, voidaan olettaa, että puheenvuoro ei ole tarkoituksellisen ironinen, vaikka se kuulijoiden korvissa ehkä joutuukin ironiseen valoon.

Varsinkin koko romaanin kontekstissa Heikkilän täysin kritiikitön ja aina koomisuuteen asti venyvä venetsialaisten ihailu on helppo nähdä ironisessa valossa, sillä puheet pysyvät samanlaisina koko romaanin ajan. Samaan aikaan on täysin ilmeistä, että Heikkilä on älykäs ja oppinut mies, jonka jo ammattinsakin puolesta pitäisi kyetä kriittiseen ajatteluun. Juuri tämä syvä ristiriita on omiaan tekemään Heikkilän hahmosta niin ironisen. Mikäli Heikkilä ei olisi niin johdonmukainen kaikessa Venetsiaan kohdistuvassa kaunopuheisuudessaan, lukijalle saattaisi herätä kysymys, onko dosentti sittenkin tietoisesti ironinen. Nyt kuitenkin näyttää ilmeiseltä, että hän ei puhu ironisessa tarkoituksessa vaan täysin vilpittömästi. Hän ei siis ironisoi. Sen sijaan hän itse joutuu ironiseen valoon juuri puheidensa vuoksi. Ironian tuottavat subjekti ja intentio ovat siis toisaalla kuin

henkilöhahmossa itsessään. Oman lisämausteensa Heikkilän karikatyyrimaiseen hahmoon tuo se, että italian sijaan hän osaa puhua vain latinaa ja yrittää välillä jopa toimia muiden suomalaisten tulkkina.

Pojat puhuivat italiaansa ja dosentti vastasi niille latinaksi. Heikkilän piti joka kerta puhuessaan pysähtyä. Latina vaati siltä ankaraa keskittymistä. Se ei pystynyt yhtä aikaa kävelemään ja kehittämään kuolleeseen kieleen uudissanoja, kuten »kumivene» tai »vesiskootteri». Pojat meinasivat tukehtua dosentin latinaan. Ne hakkasivat toisiaan hartioihin, pitelivät kylkiään ja läiskyttelivät reisiään. (CG, 55.)

Heikkilän latina tuottaa romaanissa paljon komiikkaa. Romaanin dramaturgian näkökulmasta onkin varsin ilmeistä, miksi italiantaitoinen Tuuli esiintyy niin harvoin yhdessä Marrasjärven ja Heikkilän kanssa. Heikkilä on monin tavoin Marrasjärven täydellinen vastakohta. He edustavat karnevalistista parivaljakkoa, joita on eri muodoissa esiintynyt niin kirjallisuudessa, näytelmissä kuin elokuvissakin (Salin 2008, 68). Toisaalta heissä on myös yhdistäviä piirteitä, sillä Marrasjärven tavoin Heikkilänkin maailma on rajoittunut lähinnä hänen omiin mielenkiinnon kohteisiinsa. Kulttuurihistoria on se prisma, jonka läpi Heikkilä maailman hahmottaa. Venetsia on Heikkilälle ulkoilmamuseo, jännittävä leikkipaikka, ja heidän toimeksiantonsa on Heikkilälle ennen kaikkea suuri seikkailu. Siinäkään suhteessa hän ei voisi olla kauempana Marrasjärvestä, joka on tullut Venetsiaan töihin. Heikkilä puolestaan ei edes tiedä, mitä hänen odotetaan kaupungissa tekevän. Heikkilän ylitseampuvan koomisuuden rinnalla yksitotinen Marrasjärvi saattaa joskus näyttää jopa vähemmän kärjistetyltä ja naurettavalta hahmolta.

Dosentti selitti, että nyt oltiin Alppien eteläpuolisessa maailmassa, latinalaisessa kulttuurissa ja roomalaiskatolisen kirkon ikiaikaisella ydinalueella. Minun piti ymmärtää, että asiat menevät siellä omaan tahtiinsa. Aikatauluihin ja tehokkuuteen tottuneet pohjoiset protestantit eivät pystyisi vaikuttamaan välimerelliseen elämänrytmiin. Heikkilä kehotti minua kokeilemaan zeniläisiä itsensä hillitsemisen ja kärsivällisyyden harjoituksia. Sanoin, etten kaivannut uusia uskontoja vaan järkevää suunnitelmaa töistä ja tarpeellisia resursseja niiden tekemiseksi. Niistä ei ollut toistaiseksi tarjolla edes meille luvattuja toimitiloja. (CG 94–95.)

Kuten muillekaan suomalaisille, myöskään Heikkilälle ei ole osoitettu Venetsiassa mitään varsinaista työtehtävää. Näin koko suomalaisryhmän toimeksianto esitetään ironisessa valossa. Toimettomuus selittää osaltaan sitä, miksi Heikkilä on kuin liimautunut toiseen suomalaiseen, kaksikosta aloitekykyisempään Marrasjärveen. Insinööri, joka nopeasti tympääntyy asioiden etenemättömyyteen, näkee Heikkilässä avustajan omatoimisille tutkimuksilleen. Asetelmassa on selvästi tunnistettava yhteys *Don Quijoteen*, johon romaanissa myös suoraan Saraspään toimesta viitataan. Kaikkea kaksikon toimintaa taustoittaa heidän loputtomat, hullunkuriset keskustelunsa:

Heikkilän mielestä minua tyypillisempää teknokulttuurin ja ositetun asiantuntijavallan edustajaa oli vaikea löytää. Se aikoi seurata osallistuvan havainnoinnin menetelmällä kuinka käyttäytyisin latinalaisessa kulttuurissa ja humanistisia aloja edustavien työtovereiden kanssa. Sanoin, että Heikkilä voisi alkaa osallistuvan havainnoinnin tässä ja nyt. (CG, 17.)

Henkilöhahmojen omat ammattidiskurssit nousevat puheenvuoroissa koko ajan esille, mutta Heikkilällä ei ole omaa kertojaaäntä. Hänet kuvataan lukijalle aina joko Marrasjärven tai Saraspään kertomana. Koska Marrasjärven todellista asennoitumista on välillä haastavaa tulkita, epäsuora kerronta tuo oman lisävärinsä hänen ja Heikkilän keskinäiseen dynamiikkaan. Ironian kannalta on kuitenkin oleellista, että Marrasjärvi ja Heikkilä ovat henkisesti juuri niin kaukana toisistaan kuin ovat. Romaanin tarpeista käsin dosentin funktio on olla luomassa insinöörin kanssa huvittavia väittelyitä. Aiheet voivat olla mitä mielikuvituksellisimpia.

Se [Heikkilä] väitti lukeneensa Anna-lehdestä, että Tuurin mahtavaksi paisunut kyläkauppias Keskinen oli aikonut rakennuttaa Dogen palatsin mallisen talon Töysän Tuuriin keskelle peltoa, mutta luopunut hankkeesta rakennusinsinöörien puhuttua miehelle palatsin kopion rakentamisen teknisistä ongelmista ja vaikeuksista, joita aiheutuisi nykyaikaisten mukavuuksien piilottamisesta renessanssi-palatsiin.

Idean Dogen palatsin rakentamisesta Keskinen oli saanut Aku Ankasta. Haastattelussa hän kertoi, että yksi harvoista tunnistettavista eurooppalaisista kaupungeista, joissa Aku Ankka vierailee, on Venetsia. Satumainen Palazzo Ducale oli jäänyt lähtemättömästi sarjakuvaa lukeneen pikkupojan mieleen. Heikkilä arveli, että Roope Ankka oli ehkä sarjakuvassa saanut päähänsä rakennuttaa Ankkalinnaan Dogen palatsin kopion, kenties rahasäiliökseen. Dosentin mielestä se kuulosti aivan amerikkalaiselta idealta. Muistin aivan hyvin kyseisen Aku Ankan numeron eikä siinä ollut mitään suunnitelmaa rakentaa venetsialaispalatsia Ankkalinnaan.

Heikkilä ihmetteli, kuinka kauppias Keskinen oli sitten voinut saada ideansa Aku Ankasta. Mistä sitten? Ei sellaista taloideaa ainakaan asuntomessuilta ole saatu. (CG, 39–40.)

Tällainen keskustelu insinöörin ja historian dosentin välillä keskellä historiallista Venetsiaa on jo lähtökohdiltaan hyvin koominen. Väittelyitä ironisoi myös se, että Marrasjärven kerronnan perusteella he suhtautuvat niihin äärimmäisen vakavasti. Onkin hyvin kuvaavaa, ettei *Aku Ankka* -lehden mainitseminenkaan näyttäisi vaikuttavan keskustelun tunnelmaan millään lailla keventävästi. Marrasjärvi mainitsee lukeneensa saman lehden kuin Vesa Keskinenkin, eikä siinä asiassa ole sinänsä mitään erityisen hauskaa. Totinen insinööri lukee *Aku Ankkaa*, mutta sitäkin kuin totinen insinööri.

Heikkilältä löytyy loputtomasti ymmärrystä venetsialaisia kohtaan, eikä hän ole vähääkään huolissaan projektin etenemisestä. Marrasjärvi sen sijaan tuskailee jatkuvasti, koska työ ei etene. Näin edellä mainitun kaltainen asetelma insinöörin ja dosentin välillä toistuukin yhä uudelleen. Heikkilä tuntuisi suhtautuvan Venetsiaan ja venetsialaisiin niin kuin johonkin historialliseen elokuvaan, ja tämäkin luonnollisesti aiheuttaa monenlaista komiikkaa. Hyvästä esimerkistä käy suomalaiskaksikon keskustelu paikallisella poliisilaitoksella, minne heidät on noudettu kesken Marrasjärven aloittaman vesivirtausten mittaamisen. Heikkilä on ”pidätyksestä” innoissaan kuin pikkupoika.

Heikkilä alkoi kertoa Palazzo Ducalen pahamaineisista vankityrmistä. Alimpana olivat tasavallan vaarallisimmille vihollisille varatut »kaivot». Näistä vesirajan alapuolelle sijoitetuista selleistä vangin oli mahdotonta karata. Niiden päällä sijaitsivat »salaiset huoneet» – kuulustelutilat ja kidutuskammiot, joissa inkvisiittorit ottivat selvää asioista. Ylimpänä olivat »lyijykammiot». Sellaisesta Casanova kuulemma pakeni vuonna 1756. Dosentti kertoi miehen saaneen tuomionsa jumalanpilkasta, noituudesta ja vakoilusta. En uskonut, että meitä voitiin syyttää ainakaan niistä. Heikkilä vakuutti, että salaisissa huoneissa jokainen tunnustaa minkä rikoksen tahansa. Muistutin poliisimiesten sanoneen, että meitä ei

syytetä mistään. Dosentin mielestä se saattoi olla osa ovelaa tekniikkaa, jonka tarkoituksena oli murtaa kuulusteltavan tahto. (CG, 65–66.)

Tämän kaltaisissa keskusteluissa tulee myös esiin Heikkilän rooli romaanin kävelevänä ensyklopediana. Kaikessa koomisuudessaankin Heikkilä antaa pienillä esitelmillään paljon tietoa niin Marrasjärvelle kuin lukijallekin. Dosentin koomisen innostunut tapa esittää asiansa sekä Marrasjärven kaksijakoinen suhtautuminen dosenttiin vievät välillä huomion puheiden informatiivisesta funktiosta. Lisäksi Heikkilän puheisiin sekoittuu myös paljon hänen omaa, sangen lennokasta ajattelua, joka sekin heikentää hänen uskottavuuttaan vakavasti otettavana tutkijana.

Pian edellisen kohtauksen jälkeen poliisi hakee suomalaiset ”vankityrmästä”, mutta jättääkin heidät sitten keskenään johonkin toiseen huoneeseen. Tällainen outo salamyhkäisyys innostaa Heikkilää spekuloidaan venetsialaispoliisien motiiveja:

Heikkilä mietti oliko tämä meille merkki, että piti lähteä. Kielsin lähtemästä minnekään. Dosentti selitti, että Venetsian tasavalta on aina ollut monimutkaisten juonittelujen ja salaisen diplomatian näyttämö, täynnä piiloluukkuja, seinään aukeavia poistumisteitä ja rakennuksiin kätkeytyjä käytäviä. Salaliittoihin kuului, että vangille voitiin antaa mahdollisuus paeta. Venetsiassa kasvanut ihminen ymmärtäisi heti, oliko hänelle hienotunteisesti tarjottu tällainen tilaisuus. (CG, 67.)

Tällaisissa kohtauksissa Marrasjärvi edustaa harkitsevaa järjen ääntä; kun taas Heikkilä tuntuu olevan puoliksi irti todellisuudesta ja liiaksi opiskelemiensa detajien pauloissa. Heikkilää voikin perustellusti pitää romaanin koomisimpana hahmona, mutta tietoisesti hän ei sitä ole. Harvoja poikkeuksia lukuun ottamatta hän ei ole ironiaa tuottava subjekti. Ei edes siinä määrin kuin Marrasjärvi mahdollisesti on.

Sama pidätyskohtaus tulee puheeksi vielä myöhemmin. Tällä kertaa kertojana toimii Marrasjärven sijaan Saraspää. Kuvauksessa nousee esiin Saraspään kertojafunktio ja kerrontatyö. Saraspää ja Marrasjärvi nimittäin täydentävät toistensa kertomuksia, tuovat samoihin tapahtumiin omat näkökulmansa. Kuten olen jo aiemmin tuonut esille, Saraspäällä on myös selvästi muita henkilöahmoja analysoiva ja selittävä funktio, kuten seuraavassakin katkelmassa:

Tuntuu kuin Heikkilä ottaisi kaiken irti siitä, että pääsee elämään todeksi sen mitä on historioitsijana lukenut varhaisrenessanssin kaupunkivaltioiden juonitteluista. Mies on varma, että heitä insinöörin kanssa painostetaan, mutta hän ei osaa kuolemakseenkaan sanoa, miksi ja missä asiassa. Tämä seikka kuitenkin vain vahvistaa dosentin mielikuvaa. Kuuluuhan despoottihallintoon kiinteästi se, että hallinnon kohteet pidetään jatkuvassa epävarmuudessa. Dosentti oikein hieroo käsiään hekumoidessaan sillä, että hänkin, vähäpätöinen Suomen Akatemian tutkija, on tullut suljetuksi Venetsian lyijykammioihin aivan kuin jonkun interregnum-kauden maanpetoksesta epäilty ylimys. (CG, 142–143)

Saraspään riemastuttavan analysoiva kerrontatyö tuo hauskaa vastavuoroisuutta Marrasjärven sapekkaille huomioille. Näin nekin henkilöahmot, joilla ei ole teoksessa omaa kertojaääntä, tulevat hyvin erilaisten havaitsijoiden ja äänten kautta esitellyiksi ja myös ironisoiduiksi. *Canal Granden* henkilögalleriassa dosentti Heikkilä on tärkein henkilö, joka ei itse pääsee suoraan ääneen. Hän on

siis romaanin varsinaisten kertojien armoilla. Se tekee Heikkilästä myös erityisen helpon kohteen kertojien ironialle. Tämä korostuu Saraspään kertovissa osuuksissa. Kielentutkija Jyrki Kalliokosken mukaan diegeettisiä (eli epäsuoria) keinoja hyödyntävällä kertojalla on kontrolli omissa käsissään, kun taas suoralla esityksellä (eli dialogilla) kertoja ainakin näennäisesti luopuu tuosta kontrollista (Kalliokoski 2005, 17). Kalliokosken ajatus on täysin relevantti myös suhteessa kaunokirjalliseen teksti–kertoja-asetelmaan. Kalliokoski jatkaa:

Mitä epäsuorempaa puheen esittäminen on, sitä paremmin kuuluu kertojan ääni ja sitä suurempi on kertojan kontrolli, ote kertomuksestaan ja siinä mainituista henkilöistä. (Kalliokoski 2005, 18.)

Kirjallisuudentutkijoille tämä on tuttu asia. Kertojan näkyvyys kasvaa aina, kun siirrytään mimeettisestä esityksestä diegeettisempään muotoon. Samoin kasvaa kertojan valta kerrottuun. (Nykänen & Koivisto 2013, 41.) Erityisen painavana kertojan kontrolli näkyy teoksissa, joissa on kolmannen persoonan kertoja, joka ei itse osallistu kuvaamansa tarinamaailman tapahtumiin. *Canal Grandessa* sellaista ei kuitenkaan ole. Sen sijaan romaanin pitkät, joskus johtolauseettomat puheenvuorot voivat eksyttää lukijaa: kuka oikeastaan referoi ja ketä? Kuka puhuu? Kirjalliset äänet muuttuvat lähes persoonattomiksi kertojaääniksi ja luovat teokseen heterodiegeettisen kerronnan vaikutelmaa. Näin outoa kerrontaratkaisua ei voi ohittaa tutkittaessa teoksen rakenteellista ironiaa.

Saraspää vielä täydentää kerrontaansa esittämällä myös Marrasjärven kriittisen näkökulman Heikkilän innostuneisiin pohdintoihin:

Marrasjärvi huomauttaa asiallisesti, että dosentin oman kuvauksen mukaan he eivät ole olleet missään lyijykammiossa, vaan aivan tavallisessa pidätyssellissä. Ilmeisesti on Heikkilä selostanut miesten putkareissunkin kuin matkailuopas. (CG, 143.)

Huvittava ja metafiktiiviseksikin tulkittava yksityiskohta on se, että Saraspää vertaa Heikkilää matkailuoppaaseen; kun taas Marrasjärvi vertaa dosenttia myöhemmin brittiläiseen luontodokumentin juontajaan. Heikkilän stereotyyppistä roolia tuodaan tätäkin kautta esille. Liioitellut henkilöhahmot tunnistettavine ominaisuuksineen ovat merkittävä osa romaanin tuottamaa komiikkaa. Itserefleksiivisyydessään ne myös ironisoivat koko romaanin tapaa rakentua erilaisille stereotyypioille. Eräänlaista stereotypiaa edustaa myös Heikkilää pienempään rooliin jäävä suomalaisprojektin johtaja, jonka esittelen seuraavaksi.

3.1.2 Snell

Snell on aivan tohkeissaan. Onhan puheenvuoron saaminen tällaisen kansainvälisen toimielimen täysistunnossa tapaus, joka sattuu pienen maan kohdalle vain harvoin. (CG, 181.)

Kulttuuriasianneuvos Snell on romaanin pelkistetyin satiirihahmo ja karikatyyri. Karikatyyrillä voidaan kuvataiteen lisäksi viitata myös henkilöhahmoon kirjallisuudessa (Hosiaislouma 2016, 406;

Pankakoski 2007, 237–238). Myös satiireille tyypillinen pilkallinen iva, liioittelu, jopa tietty aggressiivinen vastenmielisyys (Kivistö 2007, 10–14; Hosiaislouma 2016, 823) kohdistuu erityisen selvästi juuri Snelliin. Hänen naurettavuutensa on vahvasti kytköksissä hänen fyysiseen ulkomuotoonsa. Lähestulkoon aina kun kertojat puhuvat Snellistä, he jollain tavoin myös kommentoivat naisen lihavuutta ja kömpelyyttä. Nämä fyysiset ominaisuudet tuntuvat myös olevan suorassa yhteydessä Snellin älyyn. Hän on hieman yksinkertainen touhottaja, ”vauhkon naisen” stereotyyppi. Toisin kuin muiden suomalaisten kohdalla, Snellistä välittyvä kuva on naurettavuudestaankin huolimatta yksinomaan negatiivinen. Snell on myös korostetun turhamainen ja selvästi kielteisemmässä merkityksessä kuin intellektuelli Saraspää. Kun talvi yllättää venetsialaiset, kanavat ja putket jäätyvät, ja kaupunki on julistettu poikkeustilaan, Snell näkee asiassa enemmän positiivisia puolia:

Snell ei olisi poliisipäällikkönä ollut kovin huolissaan. Ensinnäkin, Snell sanoi, italialaiset eivät yleensä juo niin paljon vettä ja toiseksi kaikki vesi ostetaan joka tapauksessa pullotettuna. Mitä kanaviin tuli, niin nythän niitä pitkin pääsi kulkemaan paremmin kuin koskaan! Snell oli itsekkin oikaissut palatsille Canal Granden yli jäätä myöten. Normaalisti olisi pitänyt kiertää Rialton sillan kautta. (CG, 266.)

Snell esitetään kaikin tavoin koomisena, turhamaisena, laiskana ja siksi vastenmielisenä hahmona. Sellaisena kertojat tuntuvat häneen myös suhtautuvan. Varsinaista toimeksiantoa tärkeämpää Snellille tuntuu olevan Suomi-brändin kirkastaminen, projektiin osoitettujen rahojen tuhlaaminen sekä Venetsiassa asuva suomalainen konsuli Sarkola, johon Snell rakastuu. Ympäristöään alati tarkkaileva Saraspää tekee myös Snellistä pilkallisia huomautuksia. Saraspää on ilmeisen huvittunut siitä ristivedosta, jota eripuraisten suomalaisten välille syntyy tämän tästä. Näiden havaintojen ylös kirjaaminen tuntuu olevan Saraspään harvoja ilonaiheita koko Venetsian-matkalla.

Harvoin voivat kaksi ihmistä olla niin kaukana toistensa maailmoista kuin insinööri ja kulttuuriasianneuvos. Snellin mielestä valtuuskunnan työ on edennyt suotuisasti, Marrasjärven mielestä sitä ei ole vielä edes aloitettu. Insinööri vaatii projektin aikatauluttamista. Hänellä on muutakin tekemistä kuin maleksia joutilaana Italiassa. Kun Snell alkaa puhua Suomi-kuvan rakentamisesta, keskustelua valppaasti ovensuusta seurannut Heikkilä menee hakemaan kulttuuriasianneuvosta pyörein silmin tuijottavan Marrasjärven pois jonkin tekosyn nojalla. Huh! Marrasjärvi on niin kiihtynyt, että ehdottaa itse ryypäämään lähtemistä. (CG, 99.)

Marrasjärven ja Tuulin havainnot Snellistä ovat hyvin samansuuntaisia kuin Saraspäällä. Marrasjärven näkökulmasta Snell on samanlainen jarru projektissa kuin kaikki paikalliset virkamiehetkin. Snell ja Heikkilä ovatkin romaanin koomisimmat hahmot (tässä yhteydessä maininnan arvoinen on myös venetsialainen poliisipäällikkö Minardi), joihin ei ole tarkoituskaan suhtautua missään vaiheessa vakavasti. Erityisesti Snell esitetään itseään tärkeäksi tekevänä narrina, jolle sekä puhistaan kiukusta että nauretaan selän takana. Välillä Snell katoaa kuvasta pitkiksi ajoiksi.

Tuuli informoi lukijaa Snellin katoamisista vasta romaanin lopussa. Samalla myös jotain olennaista koko projektin luonteesta:

Snellhän oli vaan tyytyväinen, kun saatiin rahaa poltettua. Itse se valitti, että budjettialitukset huomataan. Silloin katsotaan, että ei ole toimintaa ja projekti pannaan katkolle. Ei toi euronahaa palaudu mihinkään, jos sen jättää käyttämättä. Koko ajan se yllytti törsäämään. Toimistotarvikkeissa ja kalusteissa ei ollut hintarajaa ja koneet sai maksaa mitä vaan, kun niitä liisattiin. [...] Snell itse ajoi joka paikkaan taksiveneillä, soudatti itseään ja Sarkolaa mielettömän kalliilla gondoleilla ja matkusteli pitkin Pohjois-Italiaa. Pisassa ja Firenzessä se ainakin kävi. Sarkolan se tapasi Veronassa jollain oopperamatkalla. (CG, 316.)

Snellin hahmon kautta irvaillaankin myös erilaisille EU-rahoitteisille hankkeille. Suomalaisiahan on useissa yhteyksissä moitittu siitä, että me emme osaa hyödyntää tällaisia rahoituskanavia ja osittain juuri sen vuoksi olemme EU:n nettomaksajia; kun taas Etelä-Euroopan maissa osataan hankkia rahoitusta mitä mielikuvituksellisimpiin projekteihin. Snell edustaa tässä siis ”eteläeurooppalaista” vastuuttomuutta, jonka vastapoolina toimii Marrasjärven kaltainen, vastuullisuudessaan jopa naiivi suomalainen. Tästä onkin luontevaa jatkaa kansallisiin ja kulttuurisiin stereotypioihin keskittyvällä luvulla, jossa syvennän edellä mainittua näkökulmaa.

3.2 Kansalliset ja kulttuuriset stereotypiat

3.2.1 Suomi vs. Venetsia

Suomessa sanotaan asia mahdollisimman yksinkertaisella ja yksiselitteisellä tavalla ja sitten odotetaan, mitä toinen vastaa. Jos ei ole asiaa, ollaan hiljaa. (CG, 40.)

Tässä luvussa keskityn kansallisilla stereotypoilla tuotettuun ironiaan. Vielä kansallisuusiakin enemmän puhun kuitenkin Euroopan ja EU:n sisäisestä jaosta *pohjoisen* ja *etelän* välillä. Symbolisen ja keinoitekoisen rajan voi katsoa kulkevan suunnilleen Saksan korkeudella kuitenkin niin, että saksaa puhuvat kansallisuudet kuuluvat pohjoiseen eli samaan viiteryhmään kuin Suomikin. Tätä kulttuurista ja poliittista jakoa pohjoiseen ja etelään on tutkinut mielenkiintoisessa artikkelissaan politiikantutkija Johanna Vuorelma (2015), joka käyttää artikkelinsa tutkimusmateriaalina sekä fiktiivistä että ei-fiktiivisiä tekstejä: Rautilan *Canal Grandea* sekä kymmenen vuotta myöhemmin kirjoitettuja suomalaisia sanomalehtikirjoituksia eurokriisistä ja sen hoidosta. Hayden Whiten trooppiteoriaakin (1973) hyödyntäen Vuorelma osoittaa, kuinka ajasta aikaan elävät käsitykset ja mielikuvat toistavat itseään yhtä hyvin todellisessa elämässä kuin fiktiossakin. Vuorelma kirjoittaa esimerkiksi Suomen ulkopoliittisen ajattelun ”metonyymisestä ulottuvuudesta”, jossa on historiallisesti korostunut ajatus pohjoiseen ja etelään jakautuneesta Euroopasta. (Vuorelma 2015a, 9–10.) Tällä kahtiajaon ajatuksella *Canal Grandekin* leikittelee; kun taas eurokriisiin kantaa ottavat lehtikirjoitukset toistavat näitä samoja ajatuksia mutta ilman leikin häivää. Whiten ironiatrooppiin Vuorelma viittaa pohtiessaan romaanin ja lehtikirjoitusten tuottamaa ajatusta Suomesta ”Euroopan

ytimessä” ja pohjoisen taloudellisesta ja moraalisesta ylemmyydestä suhteessa etelään. Vuorelman mukaan nämä mielikuvat joutuvatkin *Canal Grandessa* ironiseen valoon. (Mt.) Esiteltyään muutamia Marrasjärven sapekkaita ajatuksia Vuorelma (2015b) jatkaa:

Onkin yllättävää, että julkinen keskustelu vuoden 2011 eurokriisistä toisti varsin samanlaisia stereotyyppisiä narratiiveja Etelä- ja Pohjois-Euroopasta. Poliitikot ja toimittajat nimittivät Kreikkaa ja muita Etelä-Euroopan maita ”huitahapeleiksi”, ”pahiksiksi”, ”hulttiovaltioiksi” ja ”laiskimusvaltioiksi”. Aamulehden pääkirjoituksen mukaan talouden saneeraus Kreikassa on ”savolaisittain aloittamista vaille valmis”. (*Politiikasta*, 16.12.2015)

Lisäksi Vuorelma huomauttaa, etteivät keskustelu romaanissa ja lehtikirjoituksissa eroa juuri muuten kuin aineiston osalta. Lehtikirjoituksissa esiintyy myös romaanikerrontaan samaistettavaa juonellistamista. (Vuorelma 2015b.) *Canal Grandessa* vuoden 2011 sanomalehtikirjoitusten kaltaista kriittistä ääntä edustaa tietysti Marrasjärvi, joka alusta asti suhtautuu hyvin epäluuloisesti italialaisiin ja muihinkin Etelä- ja myös Itä-Euroopan kansoihin. Jyrkkyydessään se eroaakin muista suomalaisista. Esimerkiksi Saraspään suhtautuminen paikallisiin (vaikka ei olekaan kritiikitöntä) on huomattavasti myönteisempää. Siinä korostuu Saraspäälle tuttu ironisoiva asennoituminen.

Poliisiasemalla meidät otti vastaan ylettömän ystävällinen päällikkö, joka sulkeutui suosioomme, suuteli Snelliä kämmenselkään ja tuotatti alaisillaan espressoa, pikkuleipiä ja mantelilikööriä. Tämä kaikki tavattoman elegantissa pikku astiastossa hopeatarjottimelle siroasti aseteltuna. Vastaanottoa edelsi tietysti kymmenen minuutin itämaalais-latinalainen odottelu, jota ilman ei yksikään virkamies voi Alppien eteläpuolisessa ja Oderin itäpuolisessa maailmassa suoda audienssia. (*CG*, 75–76.)

Saraspäätä tuntuu ennen kaikkea huvittavan venetsialaisten ylitsepursuavat kohteliaisuudet sekä vieraiden teatraalinen odotuttaminen. Hänen suhtautumisensa paikallisiin ihmisiin on ambivalentimpi kuin Heikkilällä, mutta dosentin tavoin Saraspääkin tuntee epämääräistä nautintoa seuratessaan venetsialaista tapakulttuuria. Venetsialaisten viehtymys kauniiseen vetoaa myös esteetikko Saraspäähän. *Canal Grandessa* tämäkin on yksi keino tuottaa ironiaa. Marrasjärven kaltainen ihminen on Venetsiassa kuin Tarzan ensimmäistä kertaa kaupungissa. Hän ihmettelee, kauhistelee ja päivittelee samoja käytäntöjä, tapoja ja virkamiehiä, joita dosentti ja Saraspää ihastelevat. Saraspään tarkkanäköiset huomiot ja niistä tehdyt lennokkaat tulkinnat ovat tärkeässä roolissa alleviivaamassa tätä romaanin keskeistä teemaa: kulttuurien yhteentörmäystä. *Canal Grandessa* kulttuurierot pohjoisen ja etelän välillä ovat samanlaisia kärjistyksiä kuin henkilöhahmojen stereotyyppitkin. Ne kääntyvät aina myös ihmisten välisiin eroihin. Sekä Saraspää että Heikkilä yrittävät selittää näitä eroja myös suomalaisista sananlaskuista käsin. Ainakin Saraspään tapauksessa sekin muuttuu ivaksi:

Suomalainen mies on todellakin kuten viimeinen mammutti, joka yrittää elää sulavan jään reunalla ja tulla raivokkaasti toimeen vieraaksi käyvässä maailmassa, Euroopan urbaanissa juonitteluympäristössä, jossa ei tunneta sellaisia perisuomalaisia ajatustapoja kuten: »... veihän naapurimme touon halla», »Kaveria ei jätetä!» tai »Jokainen ihminen on laulun arvoinen.» »Korpe[e]s raivio, kultavainio» - sieltä suomalaisen miehen ei olisi koskaan pitänyt joutua pois. (*CG* 143–144.)

Viittaukset Saarijärven Paavoon, isänmaallisiin lauluihin, Veikko Lavin iskelmään ja vuoden 1939–1945 sotiin ovat Saraspään ironinen tapa hahmotella kuvaa suomalaisen miehen arkkityypistä. Heikkilä puolestaan pohtii sitä, miten ”varautuminen” näkyy jo monissa suomalaisissa sananlaskuissa (CG, 139–140). Heikkilällä ja Saraspäällä onkin kansallisia stereotypioita ilkkuvat roolit. Heille Venetsiassa ei ole kysymys kulttuurishokista vaan, kuten Saraspää antaa ymmärtää, eräänlainen näytös, joka toistuu eri variaatioin eri yhteyksissä. Marrasjärveä nämä samat piirteet venetsialaisissa raivostuttavat. Insinöörin mielestä etelässä keskitytään koko ajan väriin asioihin:

Mitä etelämmäs Euroopassa mennään, sitä huonommin kaikki on perustettu [...] Ainakaan taloudelliset syyt eivät estä niitä tekemästä kunnollisia taloja. Kuitenkin ne ulosmittaavat lauhkean ilmaston tuottaman hyödyn höpöttämällä joutavia auringonpaisteissa sen sijaan, että rakentaisivat kunnolla tiensä ja talonsa. Heikkilä halusi tietää, mitä pahaa auringossa on.

Ei se aina paista ja sen vuoksi ihmisellä pitää olla katto päänsä päällä. (CG 138–139.)

Marrasjärvelle venetsialainen tapakulttuuri keskusteluineen ja rituaaleineen näyttäytyy kausaalisenä syy-seuraussuhteena Venetsian vajoamiselle. Marrasjärvelle kysymys on perustavasta kulttuurisesta erosta. Kun *pohjoisessa* hoidetaan ensin tärkeät asiat ja seurustellaan vasta sitten jos jää aikaa, *etelässä* sosiaalisten suhteiden ylläpitäminen nousee yhteiskunnan infrastruktuurin, rakennuskannan sekä yleisen turvallisuuden ylläpitämistä tärkeämmäksi. Tällainen ”etelän” mentaliteetti tuntuisi määrittelevän kaikkia syntyperäisiä italialaisia. Johanna Vuorelma tekeekin artikkelissaan tärkeän huomion *Canal Grandesta* juuri kansallisten stereotyyppien yksipuolistavasta näkökulmasta:

On kiinnostavaa, että jopa liioitellun erilaisista yksilöistä koostuvan suomalaisryhmän vastaparina on yksilolotteinen italialainen: tehoton, hedonistinen, korruptoitunut ja mielivaltaisiin perinteisiin nojaava ihmistyyppi. Pohjois-Euroopassa ihmiset ovat yksilöitä, Etelä-Euroopassa taas kulttuurinsa edustajia. Tämä jo itsessään loitontaa lukijan Etelä-Euroopasta ja pyrkii ohjaamaan hänen moraalisien mieltymyksensä suomalaisryhmän puolelle. (Vuorelma 2015a, 11.)

Romaanin suomalaiset ovat siis kaikesta huolimatta yksilöitä; kun taas venetsialaiset ovat ennen kaikkea venetsialaisia, italialaisia, katolilaisia ja eteläeurooppalaisia. Yksilö edustaa kokonaista kulttuuria, kollektiivia ja elämäntapaa, joka puolestaan on typistetty koostumaan lähinnä negatiivisista piirteistä. Jopa Venetsian ylväs historia edistyksellisine keksintöineen (joita Heikkilä tuo esiin positiivisessa valossa) esitetään romaanin kokonaisuudessa enemmän juonitteluiden ja varkauksien oheistuotteina. Periaatteessa kysymys on aivan samasta yksilön ja kulttuurisen yhteisön rinnastamisesta, jota olemme viime vuosina saaneet todistaa paljon Suomessakin. Keskustelussa maahanmuuttajien tekemistä rikoksista fokus kääntyy nopeasti lähtömaiden kulttuuriin sekä rikoksia tehneiden yksilöiden sijaan kaikkiin maahanmuuttajiin.

Canal Grande näyttäisi siis rakentuvan kansallisten stereotyyppien, pohjoinen–etelä-vastakkainasettelun sekä siitä syntyvän ironian keskinäiselle suhteelle. Tämä ohjaa myös väistämättömään jatkokysymykseen: kuinka italialainen tai joku muu ”etelän kulttuuriin” itsensä

asemoiva lukisi tätä kärjistävää ja yksipuolistavaa jaottelua? Missä vaiheessa liioittelun kautta tapahtuva hyväntahtoinen huumori muuttuikin avoimeksi irtailuksi, pilkaksi, jopa syyttelyksi? Linda Hutcheonin *diskursiivisten yhteisöjen* käsite etualaistuu tässä kohtaa, sillä voidaan hyvällä syyllä olettaa, että suomalainen lukija saattaisi lukea Marrasjärven vyörytystä hyvin erilaisin mieltein kuin venetsialainen. Globaalin yhtenäisyyden sijaan ironia onkin vahvasti kulttuurisidonnaista ja rajattua. Sen määrittäminen ja jaettu kokeminen vaatii riittävän laajaa yhteistä tietoa ja kokemusta. (Barbe 1995, 5.) Jaettua käsitystä siitä, mikä voidaan nähdä ironisena ja miksi. Kun ollaan tekemisissä kansallisuuksiin liitettyjen stereotyyppien kanssa, on selvää, että toisen ironia voi edustaa toiselle nationalismia ja kolmannelle jopa rasismia. Kuten Vuorelmakin toi esiin, suomalaisen lukijan voi olla helpompi ymmärtää ja hyväksyä *Canal Granden* kärjistyksen jo senkin vuoksi, että romaanin henkilögalleria antaa suomalaisista päähenkilöistä koomisen, mutta myös rikkaan monenkirjavan ja jossain mielessä jopa ahkeran ja kyvykkään vaikutelman. Suomalaiset ovat kaikkine kummallisuuksineenkin virkistävän heterogeeninen joukkio. Heistä on romaanissa moneksi (myös ”venetsialaisiksi”, kuten konsuli Sarkolan tapaus myöhemmin osoittaa). Esimerkiksi Marrasjärvi edustaa vain yhtä, kärjistettyä kuvaa suomalaisuudesta, johon sisältyy myös paljon positiivisiksi luettavia piirteitä. Tämän asetelman vastapoolina venetsialaiset ovat kaikki enemmän tai vähemmän samasta puusta veistettyjä homogeenisiä karikatyyreja: saamattomia oman edun tavoittelijoita, jotka sulauttavat epärehellisen toimintansa ystävällisen käytöksen, loppumattoman puhetulvan ja nautiskelevan elämäntyyliinsä alle. Kuinka italialainen lukisi tällaista ironiaa? Kansallisuuksista ja stereotyyppioista puhuttaessa kohdataan siis myös kansallisen tulkinnan ongelma. Kun tulkinnallinen konteksti vaihtuu, sama teksti voi saada hyvin erilaisia tulkintoja (Rahtu 2006, 150). Ironia ei voi koskaan näyttäytyä samanlaisena kaikille ihmisille (Salin 2008, 110). Siinä on sen hienous ja uhka.

Stereotypiat perustuvat usein pitkän ajan kuluessa syntyneisiin yleistyksiin ja ennakkoluuloihin. Kansalliset stereotypiat toimivat yleensä halutulla tavalla, sillä ihmisillä on olemassa jo valmiiksi omat käsityksensä, joita *Canal Granden* kaltainen teos omalta osaltaan ironisoi mutta voi myös vahvistaa. Silloin teoksen ironiakin voi jäädä joiltain osiin katveeseen. Kansallinen vastakkaisasettelu kyllä ironisoituu, mutta ironian syyt voivat olla moninaiset. Esimerkiksi seuraavassa lainauksessa, jossa Heikkilä toimii taas ”paikallisen välinpitämättömyyden” edusmiehenä, jonka vastinpariksi pohjoinen vastuullisuus insinöörin hahmossa asettuu. Kun Heikkilä ihmettelee, miksi Marrasjärvi koko ajan puhuu varautumisesta, insinööri kimpaantuu:

Pitäähän herrajumala olla olemassa se, mihin varaudutaan! Eihän koko varautumisen käsitteessä ole muuten mieltä. Dosentin mielestä niin epätodennäköisen asian miettimisessä ei ollut muutenkaan paljon mieltä. Se ihmetteli, miksi suomalaisten piti aina olla varautumassa johonkin. Miksi en voinut olla samanlainen kuin italialaiset, jotka eivät varautuneet mihinkään, mutta olivat pahan paikan tullen

selviytymisen mestareita? Ilmoitin, että minut oli opetettu varautumaan aina pahimpaan. Sen laiminlyöminen olisi vastoin koulutusta ja ammattimoraalia. (CG, 86.)

Keskustelu esittää ikään kuin pienoiskoossa syyn, miksi suomalaiset Venetsiassa ovat. Venetsialaiset itse eivät ole halunneet, osanneet tai viitsineet varautua pahimpaan ja tehdä ennaltaehkäiseviä toimia, jotta kaupungin vajoamiselta vältyttäisiin. Heikkilä tuntuu silti ihailevan italialaisia, jotka tiukan paikan tullen osaavat aina selviytyä kuivin jaloin. Pohjoista vastuullisuutta edustavan Marrasjärven näkökulmasta Heikkilän puheet sotivat jyrkästi hänen elämänarvojaan ja myös ammattietiikkaansa vastaan. Marrasjärven puheessa korostuu sekä kulttuurinen että ammatillinen stereotypia, jotka näin kietoutuvat yhteen. Marrasjärvi kritisoi isäntiään kärkevästi, mutta hyvin harvoin suoraan heille. *Canal Grandessa* myös kritiikki kulkee useimmiten epäsuorasti. Jos suomalainen lukija ymmärtääkin nauraa Marrasjärven tosikkomaisuudelle, samaan aikaan hän voi nyökytellä hyväksyvästi insinöörin mietteille venetsialaisten holtittomuudesta, turhamaisuudesta ja romaanissa kuvatussa yleisestä välinpitämättömyydestä. Kirjailija Hannu Raittila on itsekin myöntänyt, että hänen oma ajattelunsa Euroopasta nojaa melko vahvasti samanlaiseen pohjoinen vs. etelä -jaotteluun. Raittilalle kysymys on pirstoutuneen ja sisäisesti hajanaisen Euroopan kulttuurisista eroista:

Se ei koske pelkästään taloutta, vaan myös politiikkaa, hallintoa, ihan kaikkea. Jos mennään analysoimaan europolittisia ongelmia, aika usein taustalta löytyvät nämä kulttuuriset erot. (*Ulkopolitiikka* 1/2014)

Vaikka kirjailijan oma ajattelu ei ole tämän tutkimuksen kohde saati avain sen tutkimukselliseen analyysiin, se voi osaltaan selittää sitä, miksi Marrasjärven pohdinnoissa esiintyy myös paljon sellaista, mikä karrikoiduimmillaankin pysyy jonkinlaisissa uskottavuuden ja samastuttavuuden rajoissa. Erityisesti Euroopan velkakriisin käydessä kuumimmillaan (v. 2010–2012) Marrasjärven mietteet olisivat varmasti saaneet paljon vastakaikua myös romaanin suomalaisilta lukijoilta.¹² Tämänhän osoittavat jo ne lehtiartikkelit, joita Vuorelma omassa tutkimusartikkelissaan (2015a) esittelee. Kysymyksessä on siis samanaikaisesti aitoa kritiikkiä mutta myös sen ironisointia. Lukijan tulkinta ja viime kädessä myös oma asennoituminen ratkaisevatkin paljon, kuinka ironisena Marrasjärven puheet ja ajatukset näyttäytyvät. Marrasjärven totinen toimeliaisuus, työteliäisyys ja joutavaa vitsailua kaihtava ratkaisuhakuisuus ovat jotain sellaista, mitä pohjoismaisessa kulttuurissa on ehkä paremmin totuttu pitämään arvossa. Toimiihan tälläkin hetkellä yhden Pohjoismaan virkaatekevänä pääministerinä mies, joka on koulutukseltaan insinööri. Marrasjärven hahmo osoittaa, että tiettyjen ominaisuuksien liioitteleminen voi negatiivisuudessaankin olla toimiva keino tehdä jollekin ihmistyyppille tai ammattiryhmälle ominaista ajattelua ja käyttäytymistä näkyvämmäksi ja

¹² Tai vaikka saksalaisilta. *Canal Grandea* ja muita Raittilan romaaneja onkin myyty juuri Saksassa varsin hyvin. <https://www.talouselama.fi/uutiset/psstoletteko-kuulleet-tasta-kirjailijasta/3b3d0b32-97df-3209-925d-d72bdaeeec26b>.

luoda sille myös positiivista mielikuvaa. Vaikka insinööri esitetään monin tavoin naurettavana hahmona, hän voi herättää lukijassa myös myötätuntoa ja arvostusta. Varsinkin kun suomalaisinsinöörin kiusana olevat venetsialaiset esitetään romaanissa ennen kaikkea negatiivisessa valossa. Näin ollen voikin perustellusti esittää, että kaltaiseni suomalaislukijan näkökulmasta Marrasjärvestä syntyvä kuva on kaikessa ironisuudessaankin ainakin joltain osin myös *positiivinen*. Ironinen viesti ei siis täysin sulje pois tällaistaakaan vaikutusta (Niinimäki 2015, 56–57). Ennemminkin kysymys on jälleen tekstiä laajemmasta kontekstista. Tulkinta asettuu osittaiseen ristiriitaan Rahdun esittämän ironian komponenttimääritelmän kanssa, jonka perustana on juuri ironisen viestin negatiivinen sanoma. Toisaalta se mielestäni vahvistaa juuri Rahdun omaa näkemystä ironian sekä - että -luonteesta, joka toteutuu myös tällä tavoin. Se, että Marrasjärvestä esitetty kuva ehkä monipuolistuu ja muuttuu jopa samaistuttavammaksi, ei poista ironista (negatiivista) latausta siitä kokonaiskuvasta, jollaisena hänet esitetään. Viime kädessä on jälleen kysymys ironian monimuotoisuudesta ja lukijan roolista sen tulkitsijana.

Kulttuurisia eroja tuodaan esiin korostamalla venetsialaisten holtittomuutta ja vastuuttomuutta. Nämä ominaisuudet tuntuisivat vain korostuvan paikallisissa virkamiehissä. Poliisipäällikkö Minardi esitetäänkin romaanissa koomisena ja aloitekyvyttömänä mahtailijana. Kun Marrasjärvi saa lievän sähköiskun väärin kytketystä jääkaapista, hän marssii oikopäätä poliisipäällikön puheille tehdäkseen asiasta rikosilmoituksen. Poliisipäällikkö pahoittelee kyllä tapahtunutta, mutta hän ei tunnu ymmärtävän, miksi suomalaiset (Heikkilä tietysti seuraa Marrasjärveä) ovat tulleet kertomaan tapahtuneesta juuri hänelle. Marrasjärvi raivoaa:

- Ei ole kysymys minun sähköiskustani vaan periaatteesta!
- Ylikomisario kertoi ystävällisesti, että jos tarvitsimme hyvää ja halpaa ammattimiestä korjaamaan mitä tahansa sähkölaitteita, niin hän voi suositella Giovannia, joka korjaa hänen taloudessaan kaiken leivänpaahdinta videolaitteisiin [...] Kerroin itsekkin voivani kytkeä parissa minuutissa virtajohdon navat oikein päin. Emme tarvitse mitään Giovannia. Kysymys on periaatteesta. Sähköalan asentajalla on erityinen vastuu työstään. Joku olisi voinut kuolla koskettuaan jääkaappiin. Halusin tietää minkälainen sähkö tarkastusmenettely Italiassa on.
- Onko joku kuollut, ylikomisario keskeytti.
- Ei tietenkään, mutta joku olisi voinut kuolla periaatteessa. (CG, 129.)

Poliisipäällikkö ei edelleenkään tunnu ymmärtävän Marrasjärven ongelmaa sen paremmin englanniksi kuin italiaksikaan. Tilanne alkaa turhauttaa heitä kaikkia.

- Päällikkö ei ymmärtänyt. Se halusi tietää, mitä oikeastaan halusimme. Tuon verran olin jo oppinut italiaa.
- Haistakaa vittu!
- Nousin ja lähdin. Heikkilä jäi miettimään oliko periaate principio vai principio (CG, 129-130.)

Asetelmassa on monenlaista komiikkaa. Minardilla on kieltämättä oikeus ihmetellä, miksi suomalaiset marssivat kaupungin poliisipäällikön luokse valittamaan jostain väärin asennetusta jääkaapista. Yhtä naurettavaa on se, että Marrasjärvi ja Heikkilä tuntuvat Venetsiassa noin vain

pääsevän minne ikinä haluavatkin. Nytkin suoraan poliisipäällikköä tapaamaan. Minardissa tuntuukin olevan ripaus suomalaisen tv-komedia *Reinikaisen* ylikomisario Rautakalliota, joka istuu kaiket päivät työpöytänsä ääressä tekemättä mitään. Kohtaus on myös hyvä esimerkki siitä, että *Canal Grande* leikittelee oman uskottavuutensa rajoilla kaiken aikaa. Myös silloin kun sitä ei erityisesti alleviivata esimerkiksi metafiktion keinoin. Kohtaukset poliisiasemalla ovatkin kuin komedianäytelmästä tai tv-sketsistä.

Tässä tilanteessa päähuomio ei ole kuitenkaan kerronnan uskottavuudessa vaan kulttuurisissa eroissa, jotka monessa suhteessa tuntuvat henkilöityvän juuri Marrasjärveen ja Minardiin. Venetsialaisten leväperäinen suhtautuminen on haaste, jonka Marrasjärvi joutuu yhä uudelleen kohtaamaan. Insinööri ei suostu hyväksymään sitä, että asiat tehdään erilailla kuin mihin hän on Suomessa tottunut. Marrasjärven ehdoton joustamattomuus asettuu yhtä huvittavaan valoon kuin dosentti Heikkilän tarve vastaavasti ymmärtää joka käänteessä venetsialaisia. Ensimmäinen tällainen tilanne on syntynyt jo romaanin alkupuolella, kun insinööri ja dosentti ovat kuuluisassa venetsialaisessa baarissa. Marrasjärvi tahtois maksaa juomansa heti, mutta Heikkilä selittää, että täällä maksaminen tapahtuu vasta lopuksi ennen ravintolasta poistumista. Heikkilä kertoo myös, että paikallisessa tapakulttuurissa maksutoimituskin olisi hyvä tehdä vähäeleisesti, miltei huomaamattomasti ja sen suurempaa numeroa asiasta tekemättä. Marrasjärvi ei tietenkään ymmärrä tällaista teatteria.

En voinut pitää Heikkilän kuvaamaa menettelyä minään systeeminä. Järjestelmäksi voi sen sijaan aivan hyvin kutsua hyvää ja loogista suomalaista ravintolakäytäntöä, johon italialaiset ja muut eurooppalaiset saisivat siirtyä sekavista käytöstavoistaan. Meillähän tavara ja raha vaihtavat baaritiskilläkin omistajaa reaaliaikaisesti eikä kenenkään tarvitse opetella rasittavaa tapakulttuuria, jossa asioita hoidetaan näkymättömillä eleillä. Juomarahoista ja prosenttiosuuksista luovuttiin heti, kun päästiin eroon venäläisistä vuonna tuhatyhdeksänsataaseitsemäntoista. Tipit ja lahjukset on korvattu pohjoismaisella sosiaaliturvalla, eläkerahastoilla ja työttömyyskassoilla. Näin toimii järkevällä tavalla järjestynyt yhteiskunta, joka on korvannut tulkinnanvaraisen etikettikäytännön selkeällä hinnoittelulla. Eurooppalaisilla on siihen vielä pitkä matka. Sitä pitempi, mitä kauempana asuvat Suomesta. Dosentti yritti puolustaa venetsialaisia, ne olivat sentään keksineet markkinatalouden. Vastasin, että me olemme kehittäneet sen toimivaksi, venetsialaiset ovat juuttuneet turhine tapoineen johonkin matkan varrelle. (CG, 31.)

Kulttuuriset erot tuodaan toistuvasti esille hyvin samankaltaisena asetelmana. Tässä tapauksessa venetsialaiset edustavat oikeastaan kaikkia Etelä-Euroopan kansoja. Omat haukkunsa saa myös Itä-Eurooppa, eikä Marrasjärvi aina tunne armoa edes saksalaisia kohtaan, joiden usein väitettyä tehokkuutta hän kritisoi eräässä monologissaan. Kuten Johanna Vuorelma huomauttaa, myös käsitys suomalaisesta tehokkuudesta voi todellisuudessa olla jotain aivan muuta. Vuorelma esittää hieman provokatiivisenkin huomion romaanin esittämästä suomalaiskuvasta suhteutettuna lähemmäksi tämän päivän todellisuutta:

Jos teos kirjoitettaisiin tänään, insinööri Marrasjärven ylistys Suomesta ahkerana, pragmaattisena ja tehokkaana maana ei olisi yhtä uskottava. Nyt vallitseva tarina on, että suomalaiset tekevät Euroopan

lyhintä työviikkoa, tarvitsevat pakkolakeja parantamaan surkeaa kilpailukykyä ja vastaavat pakolaiskriisiin terrorismilla. (Vuorelma 2015b.)

Joka tapauksessa vuoden 2001 fiktiivisessä todellisuudessa Marrasjärvi edustaa suomalaisen miehen karikatyyristä ideaalia. Lamasta toipunut, Nokia-huumaa (ja ikuista Talvisodan henkeä) elävä Suomi henkilöityy Marrasjärveen, joka kaikessa koomisuudessaankin edustaa kaikkea sitä, mitä eteläeurooppalainen vastuuttomuus ei edusta. Sen sijaan Heikkilä ja Saraspää näkevät venetsialaiset taitavina selviytyjinä ja ovat ylipäättään skeptisiä niitä suomalaisia kansallishyveitä kohtaan, jotka henkilöityvät Marrasjärvessä. Varsinkin silloin, kun tämän näkökulman pääsee esittämään Saraspää, ironia kohdistuu nimenomaan Suomeen ja suomalaisiin:

Tämä virallisen ja epävirallisen välinen ero tajutaan kaikkialla Tanskan salmien takana ja täällä Alppien eteläpuolella siitä on tehty suorastaan kaiken kanssakäymisen ja elämäntaidon perustus. Marrasjärven ja Heikkilän kaltaiset perisuomalaiset – niin erilaisia tyypejä kuin muutoin ovatkin – tunnistavat näitä vivahteita yhtä heikosti kuin Suomen pääministeri tai presidentti EU:n huippukokouksissa. Ovathan suomalaiset noissa kokouksissa selvästikin ainoita, jotka ottavat peruskirjat, julistukset ja direktiivit aivan tosissaan yrittäen liikuttavan vakaasti ajatella asioita aina kokonaisuuden ja yhteisen edun kannalta sen sijaan, että kävisivät kauppaa omaan pussiinsa niin kuin toisetkin. (CG, 146–147.)

Saraspään lukuisat vastaavanlaiset kommentit osoittavat romaanin aidon polyfonian. Ei voida sanoa, että teos ottaisi edes epäsuorasti lopullista kantaa minkään elämäntavan tai politiikan puolesta tai sitä vastaan. Myös kansalliskulttuurinen ironia kohdistuu tasaisesti joka ilmansuuntaan. Kansallisista stereotyypioista on kuitenkin syytä laajentaa myös ammatillisiin stereotyypiihin, jotka ovat vähintäänkin yhtä keskeisessä asemassa *Canal Grandessa*.

3.2.2 Ammatilliset stereotypiat

Kerroin aloittavani projektin edellyttämät perusmittaukset itse, koska italialaiset eivät olleet pystyneet kahdessa viikossa toimittamaan pyytämiäni tietoja. Heikkilä sai lähteä tulkikseni ja oppaakseni, koska tunsin kaupungin. Dosentti valitti tuntevansa parhaiten tuhatkolmesataaluvun Venetsiaa. Ilmoitin, että projektia viedään eteenpäin niillä resursseilla, jotka ovat käytettävissä. Komensin Heikkilän mukaani ja lähdimme sumuun. (CG, 17.)

Canal Grande leikittelee myös ammatillisilla stereotyypioilla. Romaani näyttäisi rakentuvan oletukselle, että siinä missä kieli ja kulttuuri määrittelee myös ihmisen henkilökohtaisia ominaisuuksia, tiettyyn ammattiryhmään kuulumisen vielä vahvistaa niitä. Henkilöhahmojen koulutuksellinen ja ammatillinen tausta vaikuttaa siihen, minkälaisina heidät lukijoille esitetään. Henkilöt ovat ennen kaikkea oman ammattiryhmänsä *edustajia*, eivät niinkään persoonallisia henkilöhahmoja. Tämä ammattikeskeisyys on keskeinen osa romaanin stereotyypioilla leikittelevää rakennetta. Stereotyypioille perustavat henkilöhahmot ovat joustamattomia ja siksi jatkuvassa hankauksessa omasta maailmankatsomuksestaan poikkeavien näkemysten kanssa. Erityisen hyvin tämä käy ilmi Marrasjärven ja Heikkilän, insinöörin ja humanistin jatkuvana köydenvetona.

Heikkilän mielestä rakennustaiteellinen joustavuuskin osoitti, että venetsialaiset olivat käytännöllisiä ihmisiä. En nähnyt Dogen palatsissa paljon käytännöllisyyttä. Ulkovaippa muodostui puoleenväliin asti suippokaarisista pylväiköistä ja siitä ylöspäinkin vaaleanpunainen seinä muistutti barbitaloa, jonka olin tuonut tyttärelle Amerikasta [...]

Otaniemessä meille opetettiin, että seinän funktio on toimia kantavana rakenteena ja suojata asukkaita sään vaikutuksilta: kylmyydeltä, kuumuudelta, sateelta tai lumelta. Dogen palatsin seinä ei mielestäni täyttänyt kovin hyvin seinän perustehtäviä. Sitä paitsi rakennuksessa näytti olevan tasakatto, jollaisista Suomessa on huonoja kokemuksia jo seitsemänkymmentäluvulta. (CG, 38–39.)

Romaani ikään kuin lainaa jo olemassa olevia ennakkokäsityksiä siitä, minkälainen henkilö on insinööri tai kulttuurihistorian dosentti, mutta näitä ennako-oletuksia vielä rankasti karrikoiden. *Canal Grande* siis leikittelee niillä stereotypioilla, joita lukijoilla voisi jo valmiiksi olettaa olevan tietyn ammattiryhmän ja koulutustaustan omaavista ihmisistä. Samalla romaanin sisäinen dynamiikka perustuu juuri näiden stereotyyppien toimivuudelle. Saraspää, jota myös voi pitää eräänlaisena stereotyyppinä kirjoittavasta romaanikertojasta, pysähtyy pohdinnoissaan toistuvasti ajatukseen muiden suomalaisten stereotyyppien noudattelevista piirteistä:

Ja mikä pari on dosentille Marrasjärven kaltainen insinööri! Innostun oikein hahmottelemaan esseitä näin tyylipuhtaista hahmoista. (CG, 143.)

Saraspään huomautukset ovat metafiktiivisyydessään paljastavia, joskaan eivät mitenkään poikkeuksellisia, sillä myös Heikkilä harrastaa teoksen loppupuolella erityisen paljon samankaltaista itsereflektiota. Näin stereotypiat ja metafiktiokin kietoutuvat olennaisella tavalla yhteen. Metafiktion kautta *Canal Grande* ironisoi rakentumistaan erilaisille stereotyyppioille. Asetelma toimii, koska hahmot, joita romaani ironisoi, pysyvät lukijan näkökulmasta riittävän uskottavina tai ainakin riittävän mielenkiintoisina. Esimerkiksi väittelyiden totisesta koomillisuudesta voi usein löytää myös syvällisempiä tasoja. Keskustelu voi olla samanaikaisesti huvittavaa ja vakavaa.

Dosentti tähysti palatsia vastavaloon käsi lippana ja ihmetteli, enkö ymmärtänyt rakennuksen taiteellisia arvoja. Palazzo Ducalea pidettiin suurena veistoksena. Mitä helvettiä? Talothan tehdään asumista varten tai tuotantotoimintaan! Veistokset ja rakennukset on syytä pitää erillään toisistaan. Niiden yhdistäminen on samaa kuin yrittäisi tehdä kauniin kirveen. Dosentti mietti pää kallellaan. Sen mielestä kirves oli oikeastaan kaunis esine. Varsinkin, jos siinä on käsinveistetty varsi. Arvelin sen johtuvan siitä, että suomalaista kirvestä ei kukaan ollut yrittänyt tehdä kauniiksi. Kirves on vain satojen vuosien kuluessa muovautunut tarkoitustaan vastaavaksi ja samalla siitä on hävinnyt pois kaikki turha. (CG, 40.)

Ammatilliset stereotypiat vahvistavat henkilöhahmojen uskottavuutta omien alojensa asiantuntijoina. Ne myös saattavat heidät ironiseen valoon, koska stereotypiat ovat niin helposti lukijan tunnistettavissa ja liioiteltuja. Ammatilliset stereotypiat ovat myös yhteydessä kansallisiin stereotyyppioihin. Marrasjärvessä korostuva insinöörin karikatyyri on myös vahvasti suomalainen ja pohjoismainen, jäyhä ja ehdoton mutta vastuullinen. Humanistisille aloille suuntautuneet Heikkilä ja Saraspää ovat henkisesti lähempänä paikallista elämänpiiriä. Samoin Snell ja suomalaiskonsuli Sarkola, jonka rooliin tärkeänä sivuhenkilönä palaan tarkemmin seuraavassa luvussa.

4 Tekstien verkostossa – viittausten Venetsia

Canal Grande on kaunokirjallisuuden konventioilla leikittelevä teos, joka tekee säännönmukaisesti näkyväksi omaa fiktiivisyyttään. Tässä yhtenä näkyvimpänä esimerkkinä toimivat viittaukset muuhun kirjallisuuteen ja taiteeseen. Niitä teoksessa riittääkin laidasta laitaan. Tämä *intertekstuaalisuus* eli tekstienvälisyys on kirjallisuudessa yleisesti käytetty keino, mutta sillä, mikä on viittausten funktio ja kuinka paljon tai näkyvästi niitä teoksissa käytetään, on huomattavia eroja. Viittaukset toisiin teksteihin voivat olla joko suoria tai epäsuoria: eksplisiittisiä tai implisiittisiä (Hosiaislouma 2016, 366). Ne voivat siis olla hyvin helposti tunnistettavia tai suorastaan tekstiin ”piilotettuja”. Usein ne ovat jotain tältä väliltä. Intertekstuaalisten yhteyksien huomaaminen ei tietenkään ole välttämätöntä eikä aina edes relevanttia teoksen tulkinnan kannalta. Muutenhan kaunokirjallisuutta voisivat lukea vain ne, jotka ovat jo ennestään lukeneet paljon. Merkittävien tekstiyhteyksien huomaaminen auttaa kuitenkin rakentamaan ja toisaalta myös rajaamaan tulkintaa (Mikkonen 2008, 73–74). Usein näillä viittauksilla on myös selkeä funktionsa tekstissä. Ellei muuta niin tekijän oman lukeneisuuden osoittaminen.

Canal Grandessa viittauksia muuhun kirjallisuuteen on suhteellisen paljon. Tekstissä viitataan monenlaiseen kirjallisuuteen, joista kuitenkin useimmat ovat 1900-luvun modernistisia merkkiteoksia. Useimmat viittauskohteista ovat helposti tunnistettavissa, sillä romaanin henkilöhahmot ottavat niitä itse puheeksi. Tällaisissa tapauksissa viittaus tapahtuu siis suoran nimeämisen kautta. Henkilöhahmojen keskustelut ovatkin varsin tyypillinen tapa viitata aikaisempaan kirjallisuuteen. Toisaalta *Canal Grandesta* löytyy myös *alluusioiden* kautta tapahtuvia viittauksia, jotka ovat epäsuorempia. Usein alluusioiden tunnistaminen vaatii lukijalta parempaa kompetenssia; sitä että hän tuntee myös teoksen, johon viittaus kohdistuu. (esim. Hosiaislouma 2016, 41.) Alluusioiden yhteydessä on perusteltua puhua myös *subteksteistä*. Ne ovat käytännössä niitä vanhempia tekstejä, joihin uudemmassa tekstissä joko suoran nimeämisen, siteeraamisen tai alluusion kautta viitataan. Subteksti on siis vanha teksti, joka tulee jollain tavalla esiin uudessa tekstissä (Tammi 1991, 60; Hosiaislouma 2016, 878.). Alunperin Kiril Taranovskin tutuksi tekemää subtekstin käsitettä esittelevässä artikkelissaan Pekka Tammi (1991) tiivistää oivallisesti intertekstuaalisen tutkimuksen keskeiset pyrkimykset ja haasteet:

Yhtäältä: tulkinnan kannalta relevantit tekstien väliset suhteet on pidettävä erillään muista, ja tässä subtekstianalyysi erkanee perinteisestä vertailevasta tutkimuksesta.

Toisaalta: subtekstin tarkastelu asettaa aina rinnakkain tekstikokonaisuudet, ja tätä kokonaisuuksien välistä suhdetta on lukijan osattava tulkita. Tästä syystä tulkintaan kuuluu aina prosessi, joka lähtee liikkeelle yksittäisen intertekstuaalisen kytkennän havaitsemisesta, mutta voi milloin tahansa päätyä arvaamattoman laajojen tekstien välisten suhdeverkostojen kartoitukseen. (Tammi 1991, 69.)

Kuten viittausten, myös niiden kohteiden eli subtekstien havaitseminen voi olla joskus hyvin vaikeaa. Se vaatii lukijalta ”kulttuurista valmiutta” tulkita tekstin asettamia ehtoja (Tammi 1991, 92). Tässä käsittelyluvussa tarkastelen *Canal Granden* viittaussuhteita kahteen keskenään hyvin erilaiseen teokseen. Samalla ne molemmat toimivat tärkeinä pohjateksteinä itse romaanille. Kuten tulen varsinaisessa tekstianalyysissä osoittamaan, sekä viittausten näkyvyys että niiden funktiot *Canal Grandessa* voivat poiketa toisistaan hyvin paljon. Joka tapauksessa viittaussuhteita voi monessa yhteydessä tarkastella juuri ironian kautta.

4.1 Kuolemia Venetsiassa

Tukka silmillä Heikkilä selitti, että Mannin teema ei missään teoksessa esiinny niin koottuna ja pakahduttavana kuin Kuolema Venetsiassa -kertomuksessa. Vanhan ja uuden välisen ristiriidan keskeinen johdannainen on jännite ylhäisen ja alhaisen välillä, aristokratian ja rahvaan. Tämäkin teeman variaatio soi dosentin mielestä tarinassa kirkkaana ja harmoniassa teoksen muiden äänien kanssa. (CG, 46.)

Thomas Mannin novelli *Kuolema Venetsiassa* (1912) on yksi keskeisimmistä *Canal Granden* viittauskohdeista. Tyyleiltään teokset ovat kuitenkin täysin erilaisia, eikä teosten tapahtumissakaan ole muuta yhdistävää kuin tapahtumapaikka ja yhden keskeisen henkilön kuolema. *Canal Granden* voikin nähdä mukailevan Mannin teosta – siltä osin kuin se sitä mukailee – lähinnä Saraspään henkilön kautta ja parodian keinoin.

Vaikka Saraspää on *Canal Granden* tunnistettava Aschenbach-hahmo, dosentti Heikkilän mainitsema uuden ja vanhan ristiriita henkilöityy myös Heikkilään ja Marrasjärveen: romaanin koomiseen parivaljakon, historioitsijan ja insinöörin, vastakkainasetteluun. Kaksikko tuntuu saavan eritahtisen keskustelun aikaiseksi melkein aiheesta kuin aiheesta. Edellä viitatussa tapauksessa ongelmia syntyy, kun Heikkilä sekoittaa keskenään Mannin tekstin ja siitä paljon myöhemmin tehdyn elokuvaversioon, jossa kirjailija Aschenbach oli muutettu ammatiltaan säveltäjäksi. Aschenbachin esikuvaksi Heikkilä arvelee Gustav Mahleria, todellista henkilöä, jonka musiikki puolestaan soi *Kuolema Venetsiassa* -elokuvan toistuvana teemana. Tällainen monimutkainen fiktion ja faktan sekoittaminen saa pedantin Marrasjärven jo hermostumaan:

Suutuin Heikkilän soutamiseen ja huopaamiseen. Sen oli parempi olla jatkamatta juttujaan, jos ei pystynyt edes päättämään oliko Mann kirjailija vai säveltäjä. Ja oliko sitä koskaan ollutkaan vai oliko se taas vain henkilö jonkun kolmannen kirjailijan sepityksissä? [...]

Dosentti vakuutti, että Thomas Mann on historiallinen henkilö, yksi maailmankirjallisuuden suurimmista. Aschenbach on hänen luomuksensa – mennyt Eurooppaa edustanut kirjailija, jonka Mann oli luonut voidakseen antaa hänen kuolla pois aikansa mukana. Näin Mann pystyi kirjallisessa muodossa kuolettamaan osan itsestään, vaikka hänen tietysti oli fyysisenä henkilönä jätävä kohtaamaan uusi maailma ja tekemään taidettaan uuden ja vanhan ristiriidasta. (CG, 46–47.)

Kohtauksen intertekstuaalinen viittaus tapahtuu siis suoran nimeämisen kautta: romaanin henkilöhahmot keskustelevat toisesta kaunokirjallisesta teoksesta (ja samalla sivuavat

keskustelussaan myös sen elokuva-adaptaatiota). *Canal Grandessa* viitataan muihinkin teoksiin suoran nimeämisen kautta: Ernest Hemingwayn oma Venetsia-romaani *Joen yli puiden siimekseen* (1950) (CG, 62); sekä Robert Musilin *Mies vailla ominaisuuksia* (1930–33) (CG, 98). Molemmat viittauskohteet ovat myös romaanin intertekstuaalisen leikittelyn kannalta motivoituja, sillä *Canal Granden* farssiksi muuttuva sorsanmetsästys -jakso (s. 189–203) viittaa ilkeästi Hemingwayn romaaniin. Läpi romaanin paikoillaan jumittavasta pelastusoperaatiosta virkamieherineen ja loputtomine kokouksineen on puolestaan helppo löytää yhtäläisyyksiä Musilin teoksen ”paralleeliaktioon”, johon Heikkilä ja Saraspää romaanissa viittaavat.¹³

Edellä mainittu keskustelu *Kuolema Venetsiassa* -teoksesta saa myös metatekstuaalisia piirteitä, sillä Marrasjärven mainitsema ”kolmannen kirjailijan sepitykset” tuntuisi viittaavaan *Canal Grande*en itseensä. Intertekstuaalista kytkentää voi pitää kunnianosoituksena Mannin alkuperäiselle teokselle. Silti, täysin erilaiseen aikaan, henkilögalleriaan ja kulttuuriseen ajatteluun tuotuna asetelma myös vahvasti ironisoituu. Huomionarvoista on myös lainaukseen sisältyvä metafiktiivinen ulottuvuus, jonka Marrasjärvi tuo keskusteluun. Toden ja fiktion sekoittuminen on *Canal Grandessa* toistuvia teemoja; erityisesti teoksen loppupuolella, kun Venetsian karnevaalit alkavat. Edellä lainatussa keskustelussa luodaankin erittäin monikerroksinen fakta vai fiktio -leikittely. Fiktiivisen maailman henkilöt keskustelevat todellisen maailman kaunokirjallisesta teoksesta, jonka fiktiivinen päähenkilö on saanut kirjan elokuva-adaptaatioon todellisuudessa eläneen henkilön esikuvakseen. Myös insinööri Marrasjärvi huomioi tämän:

Tuntui, että jotakuta oli kohdeltu epäoikeudenmukaisesti, mutta en pystynyt ratkaisemaan oliko vääryyttä tehty Mahlerille vai Aschenbachille. Sitäkin yritin miettiä kumpi oli suurempi satusetä, Thomas Mann, joka muutti oikean miehen nimen sekä ammatin ja teki hänestä kirjailijan kirjaansa vai Visconti, joka kyllä palautti miehelle alkuperäisen ammatin, mutta ei nimeä. (CG, 44.)

Intertekstuaalinen viittaussuhde rakentaa myös metafiktiivisen kehikon, joka samalla ironisoi koko tilanteen. Ironisen vaikutelman kannalta juuri metafiktiivinen peiliasetelma on merkittävä, sillä pelkkä toisesta teoksesta keskusteleminen ei tietenkään tee Marrasjärven ja Heikkilän väkäämisestä automaattisesti ironista. Marrasjärven kyvyttömyys ymmärtää *Kuolema Venetsiassa* -teoksen syvällisempää tematiikkaa tuo kohtaukseen kyllä koomisia piirteitä. Yhä irtokkaampia sävyjä saa yllä lainatun keskustelun jatko:

Heikkilä näytti missä Aschenbach oli istunut ja tarkkaillut salaa Tadziota, nuorta poikaa, jonka suloutteen ja viattomuuteen oli tahtomattaan viattomasti rakastunut. Kysyin, oliko Aschenbach jonkinlainen namusetä ja oliko *Kuolema Venetsiassa* pedofilian kuvaus. Vaimolle tulevien naistenlehtien mukaan maailma oli yhtäkkiä täynnä pikkulasten perässä juoksentelevia perverssejä. Homohan Aschenbach tuntui olevan ilman muuta, kun kerran oli mennyt rakastumaan poikaan. Kerroin Heikkilälle, että aikuiset

¹³ Kuten jo johdanto-osuudessa toin esiin, olen joutunut tekemään tutkimuksessani rajauksia myös *Canal Granden* intertekstien suhteen. Juhani Sipilän (2014) artikkelissa seikkaperäisemmin romaanin viittauskohteista.

ihmiset saavat minun puolestani olla suuntautuneita mihin ilmansuuntaan hyvänsä, kunhan pitävät näppinsä erossa lapsista. Sanoin olevani tätä mieltä kolmen alaikäisen isänä.

Heikkilän mielestä Aschenbachin sukupuolista suuntautumista ei kannattanut miettiä kovin kirjaimellisesti. Rakastuminen enkelimäiseen poikaan edusti taiteilijan kauneudenkaipuuta. Totta kai tällaisessa rakastumisessa oli paitsi selvä homoeroottinen vivahde myös vielä poikarakkauttakin kielletympiä sävyjä. Nämä Mann oli tuonut asetelmaan siksi, että hän halusi korostaa kauneuteen ja taiteeseen kuuluvaa hienostunutta rappiota, joka on tiheimmillään juuri ennen loppua ja kuolemaa. (CG, 47–48.)

Kyseessä ei ole ensimmäinen eikä viimeinen kerta, kun kaksikko tuntuu puhuvan hieman toistensa ohi. Heikkilä puhkeaa taidefilosofiseen kaunopuheeseen; Marrasjärvi kiinnittää huomiota siihen, miltä asiat kirjaimellisesti näyttävät. Insinöörin ja dosentin erilaisuutta korostetaankin juuri näiden keskusteluiden välityksellä. *Canal Granden* ironian vahvuus tulee esiin siinä, että teosta lukeva dosentti tai insinööri voi samaan aikaan tunnistaa siitä itsensä, asettua henkilöiden puolelle tai heitä vastaan ja kuitenkin nauttia siitä hyväntahtoisesta pilkasta, jonka teos stereotyyppien kautta esittää koko kirjavasta henkilögalleriastaan. Kuka tahansa saattaisi pysähtyä pohtimaan Aschenbachin ja Tadzion suhdetta ja *Kuolema Venetsiassa* -teoksen moraalisia kysymyksiä, lukipa hän siitä sitten Mannin tai Raittilan version. Marrasjärven tietämättömyys ei siis ole vain yksiselitteistä pilkkaa häntä itseään kohtaan. Lukija voi tunnistaa ivan kääntyvän jopa häneen itseensä.

Lopuksi keskustelu kääntyy jälleen tapahtumapaikkaan, Venetsiaan, mutta sama jako dosentin laajojen historiallisten kaarien ja insinöörin nykyhetken välillä säilyy:

Dosentti selvitti kuinka Mann näki menneen maailman olevan hienostuneimmillaan juuri vuosisadan ensimmäisellä kymmenluvulla, jolloin sen surumielisessä kauneudessa jo tuntui tuhoa enteilevää mätänemisen löyhkää. Tunsin sellaisen löyhkän kaiken aikaa. Se oli Venetsiassa aika tavallinen haju, mitä ei tarvitse ihmetellä, koska kaupungin kanavat ovat paitsi kulkureittejä, myös avoviemäreitä. Heikkilä selitti, että juuri siksi Mann olikin valinnut tämän kaupungin vanhan maailman kuoleamisen näyttämöksi. Venetsia oli tuhon leimaama kaupunki, joka yhä houkutteli itsemurhakandidaatteja kaikkialta Euroopasta syöksymään kanaviinsa tai hyppäämään alas Campanilen sata metriä korkeasta kellotornista. (CG, 48.)

Eritahtisen keskustelun lisäksi Heikkilän viittaukset Venetsian kaupungin turmiollisuuteen on syytä nähdä myös laajemmassa kontekstissa. *Canal Granden* piirtämä kuva Venetsiasta ei ole mairitteleva. Siihen sisältyy salakuljetusta, ihmiskauppaa, korruptiota, separatismia ja jopa yksi murha. Lisäksi yleinen välinpitämättömyyden mentaliteetti tuntuu liittyvän oleellisesti Venetsian rappioon. Kun vielä romaanin lopussa käy ilmi, että Saraspää on tietoisesti auttanut itsensä kuolemaan, Heikkilän puheet kaupungin houkuttelemista itsemurhakandidaateista asettuvat julman ironiseen valoon. *Canal Grande* nauraa myös Venetsiaan liitetyille myynteille niin taiteessa kuin oikeassakin elämässä.

Myöhemmin myös Heikkilän ja Marrasjärven keskustelu Aschenbachin kielletystä rakkaudesta ironisoituu lopulta parodiaksi asti. Tämä tapahtuu viimeistään silloin, kun *Canal Granden* oma ”Aschenbach”, Saraspää, löytää hetkellisesti oman ”Tadzionsa” juuri Marrasjärvestä:

A propos laulut, sellaisen arvoinen on muuten myös Marrasjärven alaston vartalo, jota olen koko saunomisemme ajan salaisesti ihaillut. Tämä suomalaisinsinööri voitaisiin panna koska tahansa edustamaan maataan mihin biennaaleen hyvänsä elävänä veistoksena. Mutta mitä on minulla, vanhalla miehellä, tällaisen kanssa tekemistä? Kirottua tämä vanhuuteen saakka jatkuva kaksineuvoinen ja omnieroottinen piina! Olenhan todellisuudessa kuin koira, joka tunnistaa vielä makkaran hajun, mutta ei enää muista, mitä sellaiselle pitää tehdä. Herrajumala kuinka voivatkaan elämän ja hekuman voimat pitää ihmistä pilkkanaan. Kirottu tahdistin!

Yhtä kaikki tuijotan lumoutuneena Marrasjärven leveää alastonta selkää, jota kirjoavat kymmenet muuta ihoa vaaleammat pilkut. (CG, 144.)

Saraspään pohdinnoissa toistuu muutaman kerran viittaus hänen epävarmuuteensa omasta seksuaalisuudestaan. Nämä ovat epäsuoria viittauksia juuri Aschenbachiin, mutta mikäli lukija ei tätä yhteyttä tunnista, vaikutus voi luonnollisesti olla hyvin erilainen. Hienovireisiä viittauksia novellin kirjailijahahmoon voi löytää myös Saraspään esseistisistä pohdinnoista. Samoin hänen päämäärättömästä kuljeskelustaan pitkin Venetsiaa.

Olen siirittänyt itselleni rahaa Suomesta ja minulla on taas varaa toteuttaa oikkujani. Tuuli on hoitanut pankkiasian jollakin tietokonevälitteisellä noitakonstilla. Saadakseni varoja käyttöni on minun täytynyt kajota johonkin niin pateettiseen ja sääliittävään kuin »vanhuuden varalle» keräämiini säästöihin. Kuljen eteenpäin kuninkaallisissa väreissä kultaa ja purppuraa kaulani ympärillä, iholla silkin hienostunut kosketus. (CG, 124–125.)

Saraspään matkaa Venetsiassa seuraa epämääräinen aavistus pian lähestyvästä lopusta. Hän on ehkä itse tästä tietoinen, ehkä ei, mutta lukija voi aavistella Saraspään tulevaa kohtaloa, mikäli hän tuntee hahmon viittauskohteen Aschenbachin tarinan. Edellä mainittua viittausta voi pitää suhteellisen vaikeasti tunnistettavana. Sen sijaan ilmeisen suora viittaus on Saraspään kahteen kertaan mainitsema *Kuolema Venetsiassa*, joista toinen tapahtuu jo hyvin lähellä Saraspään omaa loppua:

Katselen jäätyneen laguunin yli kaupunkia, jota kerran nuorena pidin niin sietämättömän kauniina, että tunsin voivani kuolla saatuaani sen nähdä. Hymähdän ääneen ja joudun selittämään Tuulille, että muistelen teatraalista nuoruuttani. Onko mitään niin tekokirjallista ja epäaitoa kuin kuolema Venetsiassa? Onhan Venetsia yhtä epätodellinen paikka kuin Las Vegas, Hollywood tai Disneyland – kiihkeän kaupankäynnin, liiketoiminnan, huvittelun ja ylivirittyneiden elämysten luonnoton näyttämö, joka jatkaa toimintaansa kuin mekaaninen laite riippumatta siitä, mitä jollekulle ihmisyksilölle tapahtuu. (CG, 257.)

Erinomaisessa subteksti-analyysissään Pekka Tammi huomauttaa, että jo pelkkä toisen teoksen nimen mainitseminen voi toimia metonymian tavoin ja muistuttaa ”epäsuorasti joukosta muita tekstiin liittyviä ominaisuuksia” (Tammi 1991, 76). Näin ajateltuna jo pelkästään se, että Saraspää mainitsee (ja vieläpä toistuvasti) kuoleman Venetsiassa, luo jo itsessään vuorovaikutussuhteen kahden teoksen välille. Tätä luonnollisesti alleviivaa Heikkilän ja Marrasjärven käymä keskustelu Mannin teoksesta ja Saraspää myöhemmin tapahtuva kuolema. Huomionarvoista on kuitenkin se, että Saraspää itse ei viittaa kirjaimellisesti *Kuolema Venetsiassa* -teokseen, vaan pikemminkin eräänlaiseen kerronnalliseen kliseeseen, jossa ajatus kuolemasta Venetsiassa toistuu tarinasta toiseen. Sipilän mukaan romaani rakentuu kliseille tietoisesti, sillä ne avaavat yhteyden traditioon. ”Vanhan maailman, väsähtäneen ideologian ja rappeutuvan kulttuurin edustajien on määrä kuolla juuri

Venetsiassa, johon ovat kerrostuneet kaikki menneen maailmanajan jäljet.” (Sipilä 2014, 77, 86.) Näin myöskään viittaussuhteesta Aschenbachiin ei tule liian ilmeistä. Viittaussuhteen satunnainen epämääräisyys ja leikillisuus toistuu sekä teosten että henkilöhahmojen välillä. Viittaussuhde on silti olemassa ja tunnistettavan ironinen

4.2 Venetsian tuntematon sotilas

Kuten jo edellä toin esiin, yhtenä osana *Canal Granden* monikerroksista ironiaa tarkastelen romaanin suhdetta niihin teksteihin, joihin se joko suoraan tai alluusioiden kautta viittaa. Tulen myös osoittamaan, että useat tekstienväliset viittaukset voidaan tulkita myös parodisiksi. Tähän vaikuttaa ennen muuta se tapa, jolla alkuperäisten tekstien merkitykset on tuotu täysin erilaiseen kontekstiin.

Parodia tekee naurettavaksi jäljittelemällä jotain aikaisempaa tekstiä ja asettamalla sen koomiseen valoon. Jo olemassa olevan materiaalin kierrättäminen koomisiin tarkoituksiin voidaankin laskea parodian erityispiirteeksi (Rose 1993, 89). Parodia siis käyttää viittaamansa tekstin materiaalia osana omaa rakennettaan, ja esimerkiksi satiirista parodian erottaa juuri sen riippuvuus muista teksteistä (mt., 81–82). Joskus parodialla voi olla myös satiirinen funktio suhteessa alkuperäistekstiin (mt., 86), mutta sen ei tarvitse aina olla erityisen kriittinen suhteessa alkuperäiseen viittauskohteeseensa. Parodia voi olla myös lempeää, hyvántahtoista ja jopa alkuperäistä tekstiä kunnioittavaa. Tällaisina myös näen merkittävimmät alluusiot ja suorat viittaukset *Canal Grandessa*. Ne eivät pilkkaa vaan viittaavat, lainaavat ja muuntavatkin pilke silmäkulmassa. Parodisilla viittauksilla on myös metafiktiivinen ulottuvuutensa. Jos lukija osaa tulkita parodisen viittauksen, tulee hän samalla paljastaneeksi tekstin rakentumisen tavan. Vahvasti intertekstuaalinen teksti tulee korostaneeksi myös omaa rakentumistaan: ”itseään tehtynä” (Pesonen 1991, 51). Parodinen teksti siis viittaa myös omaan keinoitekoisuuteensa ja kaunokirjallisen tekstin konventioihin. Näin ollen parodia toimii tekstissä samanlaisella logiikalla kuin ironiakin (Rose 1993, 83), mutta niin kuin ironiassa, myös parodiassa vastuu lopullisesta tulkinnasta on lukijalla. Kuten kohta tulen osoittamaan, parodisen viittauksen huumori ei välttämättä ole riippuvainen siitä, ymmärtääkö lukija varsinaista viittausta. Huumori voi kohtauksessa toimia muutenkin.

Ironian tavoin kirjallisen parodiankin ymmärtäminen vaatii laajemman kontekstin ymmärtämistä. Vähintäänkin tulee lukijan tiedostaa, mitä vanhempaa tekstiä uusi teksti parodioi. Kirjallisuustieteessä tutkittava teksti saa uusia tulkinnallisia ulottuvuuksia, kun se asetetaan vuorovaikutussuhteeseen niiden aikaisempien tekstien kanssa, joihin se viittaa (Tammi 1991, 65). Modernissa kirjallisuudessa nämä intertekstuaaliset viittaukset ovat varsin usein parodisia tai ainakin jollain tavoin ironisia. Parodinen teksti voi olla hauska myös silloin, vaikka lukija ei tunnistaikään

viittauksen alkuperäistä kohdetta. Varsinaista parodiaa tekstistä tekee kuitenkin vasta siinä tunnistettu suhde sen kohdetekstiin (Laakso 2014, 26; Pankakoski 2007, 240).

Edellisessä luvussa käsiteltiin *Canal Granden* suoria ja epäsuoria viittauksia *Kuolema Venetsiassa* -teokseen. Kytökset kahden teoksen välillä ovat varsin helposti tunnistettavat, vaikka teokset ovatkin keskenään hyvin erilaiset. Suhdetta voi tulkita ainakin etäisesti parodiseksi. Seuraavassa esimerkissä havainnollistan, miten *Canal Grande* luo parodisiksikin tulkittavia alluusioita suomalaisen kirjallisuuden järkäleisiin: Väinö Linnan pääteoksiin. Toisin kuin Mannin teoksen kohdalla, Linna-viittauksissa merkittävin rooli on insinööri Marrasjärvellä. Tai siltä ainakin aluksi näyttäisi, mutta kerronnan ja parodisen viittaussuhteen toteutumisen kannalta todellisena arkkitehtina toimiikin tilanteista kertova Saraspää. Tämän seikan havainnollistaminen on oleellista, kun tarkastelen Marrasjärven ja Saraspään erilaisia rooleja romaanin kertojina.

Vaikka peruskuva Marrasjärvestä totisena tosikkona säilyy läpi romaanin, insinööri ei ole niin yksioikoisen tylsä tyyppi kuin teksti ehkä antaa ymmärtää. Kuten toin jo aiemmin esille, välillä Marrasjärven tosikkomaisuus säröilee. Joskus näissä säröissä on kysymys tekstienvälisistä viittaussuhteista. Tästä esimerkkinä käy seuraava Saraspään kertoma kohta:

23. tammikuuta

Myrskyisä välinäytös tänään Palazzo Loredanissa. Marrasjärvi oli tunkeutunut kaupungin hallintopalatsiin Heikkilä aseenkantajanaan. Miehet olivat ilmaantuneet viraston ovelle sumusta kuten hakkapeliitat Reinille. Insinööri oli kylmästi kävellyt käsiään heiluttelevien ja kiihkeästi huudahtelevien vahtimestarien ohi Municipalen sisäosiin kuin karoliini Simuna Antinpoika Ranskan kuninkaan hoviin. – Älä jumalauta kouri sitä pistoolikoteloas, oli Marrasjärvi huutanut, kun joku vahtimestareista oli tapaillut operettiasuunsa kuuluvaa valkoista asevyötä. Parivaljakko oli keskeyttänyt jonkin hallintoelimen kokouksen ja dosentti oli selittänyt latinaksi miesten asian: oli määrä hankkia insinöörin tarvitsemia laitteita kanavien vesivirtaamien mittaamista varten. (CG, 24.)

Väinö Linnansa hyvin tunteva lukija tarttuu heti Marrasjärven suorana (joskin toisen henkilön referoimana) esittämään repliikkiin, joka on otettu lähes sellaisenaan *Tuntemattoman Sotilaan* sotamies Korpelan suusta:

– Äläkä kouri sitä pistoolikoteloos taikkama heitän sen mettään ja sun perässä...
(Linna 1954, 432.)

Lainaus on siinä määrin helposti tunnistettavissa, että sitä voi pitää myös parodisena. Tässä tapauksessa erityisen huvittavaksi lainauksen tekee se, että sen lausuu juuri tosikkomainen Marrasjärvi. Lisäksi repliikki lausutaan täysin erilaisessa kontekstissa kuin missä se alun perin on esitetty. Jatkosodan kriittiset loppuhetket ovat vaihtuneet venetsialaiseen hallintopalatsiin, majuri Lammio italialaiseen vahtimestariin ja sotamies Korpela insinööri Marrasjärveen. Repliikin ja sen myötä koko kohtauksen ironia on tulkintani mukaan kolmitahoinen:

1.) Marrasjärven repliikki naurattaa lukijaa siitä riippumatta, tunnistaako Marrasjärvi itse sen viittaussuhdetta. Mikäli Marrasjärvi lainaisi *Tuntematonta* tietoisesti, kysymyksessä olisi henkilöhahmon tuottamaa verbaalista ironiaa, mutta juuri sitä lukija ei voi tietää. Marrasjärven näkökulmasta repliikki voisi olla pelkkä tahaton sattuma, sillä tietoisesti valittuna repliikki vaikuttaisi insinöörin huumorilta, mutta Marrasjärvi tuskin on erityisen vitsikkäällä tuulella kyseisessä tilanteessa. Toisin sanoen kysymyksessä mitä ilmeisimmin on *sisäistekijän* silmänisku lukijalle. Se, onko Marrasjärvi tietoinen käyttämänsä repliikin yhteydestä *Tuntemattomaan*, ei ole ironisen tulkinnan kannalta ratkaisevaa vaan se, tunnistaako lukija sen, mutta seikan epäselvyys tuo kyllä tilanteen huumoriin monikerroksisuutta.

2.) Toisaalta voisi olla houkuttelevampaakin tulkita repliikin käyttöä nimenomaan osoituksena Marrasjärven tilannetajusta. Vaikka repliikki olisi helppo ohittaa vain tekijän ironisena tapana käyttää intertekstiä ja parodioida sen alkuperäinen merkitys siirtämällä retorisesti iskevä ”one liner” täysin erilaiseen kontekstiin, voi sitä tulkita myös Marrasjärven hyvinkin tietoisena ironiana. Tämä myös avaisi Marrasjärven henkilöä hieman siitä jäykkyydestä, jollaisena hänet muuten romaanissa esitetään: insinööri, joka on lukenut ainakin yhden romaanin ja osaa jopa viitata siihen hausalla tavalla nopeaa reagoitua vaativassa tilanteessa. Myös tässä tapauksessa jo pelkkä mahdollisuus tuo tilanteeseen tulkinnallista rikkautta.

3.) Jos taas kohtausta miettii ainoastaan lukijan näkökulmasta, on se Marrasjärven motiiveista riippumattakin huvittava. Jopa siinäkin tapauksessa, ettei lukija itsekään tunnistaisi repliikin viittauskohdetta. Tämäkin vaihtoehto on luonnollisesti täysin mahdollinen, ja sekin syventää kohtauksen ironista monitasoisuutta. Kun suomalainen kirjailija lainaa teoksessaan *Tuntematonta sotilasta*, oletettuna lähtökohtana voidaan tietysti pitää, että kysymyksessä on tekstienvälisyyttä avoimimmillaan. Voidaan olettaa, että myös suuri osa lukijoista oivaltaa tämän tekstiyhteyden. Mutta aivan yhtä todennäköistä on, että tekstilainaus menee lukijalta täysin ohi, sillä kysymyksessä ei ole mikään erityisen tunnettu kohta eikä sitä löydy esimerkiksi Edvin Laineen klassikko-filmatisoinnista (1955). Tämäkään seikka ei välttämättä tee kohtauksesta lukukokemuksena vähemmän huvittavaa. Niin sanottu ”naiivi lukija” voi nauttia kohtauksesta yhtä paljon kuin lainauksen intertekstuaalisen yhteyden havainnut ”sivistynyt lukijakin”, joskin eri syistä (Saariluoma 1998, 65). Marrasjärven jämerä toiminta yhdistettynä tapaan, jolla Saraspää siitä kertoo, toimii hyvin jo sellaisenaan eikä jätä epäselvyyttä tilanteen hullunkurisuudesta.

Tilanteen komiikka toimii siis riippumatta siitä, onko Marrasjärvi tietoinen viittauksestaan ja tunnistaako lukija viittausta vain ei. Silti kohtauksen intertekstuaalinen kytkös on kohtaukselle leimaa

antava, ja repliikkiä voi pitää myös avoimen metafiktiivisenä, sillä siinä romaanihenkilö lainaa toisen, tunnistettavan romaanihenkilön dialogia ainoastaan sitä vähän muuttaen. Tällainen ei ole ainutlaatuista kirjallisuudessa, mutta kohtuullisen harvinaista kuitenkin. Vielä harvinaisempaa on se, jos romaanihenkilö itse ei tiedä lainaavansa toista romaanihenkilöä. Silloin ollaan ilman muuta tekemisissä ironisen metafiktion kanssa. Parodioiva intertekstuaalisuus on tyypillistä muutenkin ”itsestään tietoiselle fiktioille” (Pesonen 1991, 51). Intertekstuaalisuus ja metafiktio ovat siis jonkinlaisessa vuoropuhelussa juuri *Canal Granden* kaltaisissa romaaneissa.

Lainattu kohta siis yhdistää intertekstuaalisen alluusion ja metafiktiivisen itsereflektion. Sitä kautta se myös väistämättä ironisoi itsensä ja voi laajemmassa mitassa horjuttaa tekstin fiktiivistä illuusiota lukijan silmissä. Tämä ei kuitenkaan ole tekstin heikkous vaan yksi sen ilmeinen tarkoitus. Artikkelissaan Thomas Mannin ”montaasitekniikasta” *Tohtori Faustuksessa* Liisa Saariluoma (1998) erittelee Mannin käyttämiä alluusioita ja siteerauksia ja huomauttaa niiden vaikuttavan romaanin luomaan illuusioon kahtalaisesti. Yhtäältä esimerkiksi erilaisten asiantuntijatekstien lainaaminen voi lisätä romaanin uskottavuutta (hieman samaan tapaan kuin raittilalainen ”insinööriproosa”), mutta:

se toisaalta toimii myös vastakkaiseen suuntaan: se paljastaa illuusion illuusioksi ja laventaa teoksen merkitysavaruuksia realistisen tarinan rajojen yli. Sillä jos lukija tunnistaa jonkin kohdan sitaattiksi, fiktiivisen maailman yksinkertaisen välittymisen illuusio särkyy. Kertominen ei enää näyttäydy ”luonnollisena”, itse kohteen (reaalisen kaltaisen fiktiivisen maailman) välittymisenä sellaisenaan lukijoille, vaan teoksen ”luonnollisuus” osoittautuu harhaksi ja sen konstruoitu luonne tulee näkyviin. (Saariluoma 1998, 59.)

Tällainen illuusiota purkava vaikutus on Saariluoman mukaan erityisesti kaunokirjallisilla ja historiallisilla sitaateilla. Toisaalta Saariluoma jatkaa, että kaunokirjallisetkin lainaukset voivat toimia joko teoksen kaunokirjallista illuusiota vahvistaen tai heikentäen. (mt., 59–60, 71.) *Canal Grandessa* illuusiota vahvistavasta vaikutuksesta voisi toimia esimerkkinä Marrasjärven ja Heikkilän sinänsä hullunkurinen keskustelu *Kuolema Venetsia* -teoksesta, mikäli *Canal Grande* ei muuten viittäisi millään lailla Mannin teokseen. Näinhän ei kuitenkaan ole, ja osittain sen vuoksi kyseinen keskustelukin näyttäytyy osana romaanin rakenteellista ironiaa.

Saariluoma jatkaa, että erityisesti kaunokirjallisten sitaattien kierrättäminen toimii teoksen illuusiota purkavalla tavalla, sillä se paljastaa lukijalle teoksen kytkökset aikaisemmin kirjoitettuun kirjallisuuteen. Näin teos paljastaa oman fiktioluonteensa itserefleksiivisyyden kautta. (Saariluoma 1998, 60) Lukijan kannalta tämä ei tarkoita ainoastaan alluusioiden kautta kujeilevaa itsereflektiota, vaan se voi myös syventää lukukokemusta avaamalla teoksen syvempiä merkityksiä ohi sen, mistä se näyttäisi eksplisiittisesti puhuvan (mt., 71–72). *Canal Granden* lukijaa se voi ohjata pohtimaan, miksi juuri Väinö Linna tuntuisi olevan sekä Marrasjärvelle että Saraspäälle niin tärkeä kirjailija, että

häntä siteerataan sekä suoraan että epäsuorasti. Onko kyseisellä kohtaauksella jokin erityinen merkitys tässä suhteessa ja pitäisikö *Canal Grandesta* löytää laajempiakin yhteyksiä Linnan tuotantoon? Entä liittyykö Linnan teosten läsnäolo romaanissa jollain tavalla siihen, että *Canal Grandessa* viitataan myös moniin muihin suomalaisen kirjallisuuden miesvoittoisiin merkkiteoksiin, kuten *Seitsemään veljekseen*, ”Saarijärven Paavoon”, Antti Tuurin *Pohjanmaahan* sekä Antti Hyryn ja Veijo Meren novelleihin? Tulisiko näitä merkitysyhteyksiä lukea ennen kaikkea ironisina? Kuinka insinööri Marrasjärvi asettuu tällaiseen ketjuun tai aikajonoon?

Saariluoman artikkelin esimerkissä *Tohtori Faustuksesta* henkilöhahmot siteeraavat keskustelussaan Shakespearea. Lisäksi yksi henkilöistä ei ole itse tästä tietoinen. Tilanne on siis hyvin samankaltainen kuin Marrasjärven Linna-sitaatissakin, mikäli oletamme, ettei hänkään tiedä käyttävänsä klassikkokirjallisuudesta tunnettua repliikkiä. Mutta siinä missä Mannilla tuskin oli tarkoitustakaan ryhtyä häiritsevyyteen asti koettelemaan lukijansa eläytymiskykyä, *Canal Grandessa* illuusion rajojen koetteleminen on itsetarkoituksellista ja säännönmukaista. Ei ole mitään syytä epäillä, etteikö tätä samaa periaatetta noudatettaisi myös edellä kuvatussa Linna-viittauksia sisältävässä luvussa.

Varsin huolettomalta näyttävä heitto muodostuu siis kontekstinsa kautta äärettömän rikkaaksi. Se, että tapauksesta kertova Saraspää vertaa Marrasjärveä Simuna Antinpoikaan, voi tuoda lukijan mieleen Linnan toisen suurteoksen *Täällä Pohjantähden alla* (1959–1962) sekä kansakoulunopettaja Rautajärven kertomassa lapsille tarinoita suomalaisista sankarihahmoista. Tämä ei ainakaan vähennä kyseisen kohtauksen huvittavuutta; onhan Marrasjärven ryntäämisessä palatsiin myös selvästi tunnistettava jäyhän suomalaisen sankarihahmon pelottomuus vierasta valtaa uhmaten. Marrasjärven palatsiryntäyksessä onkin epäilemättä myös ripauksellinen Koskelan Vilhoa tai Antti Rokkaa, ja juuri tätä taustaa vasten viittaus *Tuntemattomaan sotilaaseen* tuntuu jopa odotuksenmukaiselta.

Tässä yhteydessä on myös perusteltua nostaa esiin yksi *Canal Granden* vähemmän tunnettu, mutta kuitenkin selvästi tunnistetta subteksti: Raittilan oma novelli *Garibaldino Finlandese* (kokoelmasta *Ilmalaiva Finlandia* 1994). Novellissa on hyvin paljon yhtäläisyyksiä *Canal Grande*n. Se on kertomus omalaatuisen suomalaisjoukon kommelluksista Roomassa. Novellin henkilögalleria on melkein *Canal Granden* kopio: mukana on sähköinsinööri, dosentti ja Tuuli-niminen nuori nainen. Lisäksi myös novellin insinöörillä on kotona Suomessa vaimo, jolle hän antaa puhelimitse ohjeita perheen arjessa selviytymiseen. Kertojana toimiva sähköinsinööri mainitsee jo novellin alkuvaiheessa *Tuntemattoman sotilaan*, ja hänestä välittyy kuva isänmaallisena suomalaisena:

Aloin lukea pienestä ikkunasta tulevassa valossa. Minulla on aina ulkomaankomennuksilla mukanani *Tuntemattoman sotilaan* taskupainos, jonka Seura-lehti on julkaissut: »Itsenäisyyden ajan suosituin kirja

Suomen täyttäessä 60 vuotta lyhentämättömänä erikoispainoksena. Suurseura tilaajilleen.» (Raittila 1994, 19.)

Heti ensimmäinen *Tuntemattomaan* viittaava kappale avaa tietä kerronnan ironiselle tulkinnalle. Novellin insinööri kertoo pitävänsä *aina* työmatkoillaan mukana samaa kirjaa. Tämä klassikkoromaanin taskupainos on siis hänelle jotain samaa kuin *Raamattu* lähetyssaarnaajalle. Tämä antaa myös aiheen epäillä, ettei insinööri paljon muita kirjoja luekaan. Päähenkilö alkaa pohtia romaanin merkitystä hänen elämässään:

Päätin jo heti, kun firmaan tulin nuorena insinööriinä, että kaikessa mikä koskee ihmisten käsittelyä ja tilanteen hallintaa, pidän esikuvanani Koskelaa. Kuulemma Tuntematonta sotilasta käytetään oppikirjana kadettikoulussakin. (mt.)

Toimiiko Koskela esikuvana raittilalaisille insinööri-hahmoille laajemminkin? Ehkei sentään, mutta rinnastus luo kuitenkin yhteyden myyttisen suomalaismiehen kuvaan kirjallisuuden kaanonissa, jota Linnan pääteosten Koskelat kolmessa sukupolvessa edustavat: jäyhiä, jääräpäisiä, rohkeita ja itsenäisiä. Joskus ehkä hieman hitaitakin.

Novellin päähenkilö lukee romaanista tiettyjä kohtauksia rinnakkain ”jonkun Kurjensaaren” kirjoittaman artikkelin kanssa, joka on painettu kirjan loppusivuille. Tämän jälkeen hän lukee vielä kaikki kolme kohtausta, ”joissa kasapanoksella tai miinalla jotain tuhotaan”. (Raittila 1994, 19–20.) Päähenkilön kiinnostuksessa toiminnallisiin ja jännittäviin kohtauksiin on jotain tunnistettavan poikamaista, joka täysi-ikäiseen insinööriin siirrettynä muuttuu jo eri tavalla huvittavaksi (vrt. Marrasjärven ja Heikkilän keskustelu *Aku Ankasta*). Pitkähkön kirja-analyysin päättää sama aihe, jolla tämäkin tutkimus aloitettiin: kirjallisuudentutkijoiden mollaamisella. Joskin tässä tapauksessa ivasta vastaa paremminkin sisäistekijä. Piikki on epäsuora ja erityisen ironinen:

Olin kerran yrittänyt lukea jonkin kirjallisuustutkijan Tuntemattomasta kirjoittamaa väitöskirjaa. Tutkija selitti väitöksessään Tuntemattoman musiikillista rakennetta ja sitä kuinka sama teema toistui romaanin eri käännekohdissa. Makasin vuoteella ja mietin kesän neljäkymmentäneljä taistelua, joissa pantiin sulku idän laumojen vyörymiselle länteen. (Raittila 1994, 20.)

Novellin insinööri viittaa mahdollisesti Tapani Laineen tutkimusartikkeliin (1990) (Niemi 1995, 50–51). Ohimenevästä toteamuksesta siirrytään nopeasti takaisin päähenkilön isänmaallisiin tunnelmiin. Tälläkin osoitetaan mainitun tutkimuksen vähäpätöisyyttä ja suoranaista naurettavuutta. Vaikka päähenkilö ei tätä suoraan ilmaise, jo kappaleen alku (”Olin kerran yrittänyt lukea...”) paljastaa hänen asennoitumisensa tutkimukseen. Tutkimuksen mainitseminen on epäilemättä sisäistekijän

silmänisku. Kirjailija Raittila palaa aiheeseen seitsemän vuotta myöhemmin Finlandia-palkintopuheessaan mainitessaan tutkijoiden ”älyttömät tulkinnat”.¹⁴

Novellin Linna-osuuden päättää kappale, joka jälleen hauskalla tavalla alleviivaa päähenkilön vahvasti tunneperäistä isänmaallisuutta:

En enää jaksanut makoilla pienessä kammiossa. Pyyhin silmäni ja lähdin talon ylimmässä kerroksessa olevaan käsikirjastoon, jossa oli kuulemma suomalaista kirjallisuutta. (Raittila 1994, 21.)

Novellin sähköinsinööri on paitsi yltiöisänmaallinen, myös aivan yhtä ihmeissään italialaisesta elämänmenosta kuin *Canal Granden* suomalaisinsinööri. Marrasjärvi on kuitenkin myös reservin upseeri ja laskuvarjojääkäri. Jo *Canal Granden* alussa käy selville, että hän on hyvin perillä niin sotahistoriasta kuin sotatekniikastakin. On siis aivan perusteltua olettaa, että myös Marrasjärvi on insinöörikäimänsä tavoin saattanut lukea *Tuntemattoman Sotilaan* – romaanin, joka saattaa oikeastikin olla monelle suomalaismiehelle ainoa koskaan luettu kirja. Sen lisäksi, että edellä mainittu kohta saattaa leikitellä myös tällaisella ajatuksella (*Tuntemattoman sotilaan* erityisasemalla Suomen kirjallisuuden kaanonissa), Marrasjärven sutkautusta voi myös tulkita hänen ironista yksitotisuuttaan vahvistavana tai vastaavasti hänen henkilökuvaansa rikastuttavana. Mielestäni jää lopulta tulkinnallisesti avoimeksi kysymykseksi, onko kyseisessä kohtauksessa sisäistekijän silmänisku, vai onko se ennemminkin osoitus Marrasjärven huumorintajusta. Kumpikin vaihtoehto on mahdollinen, mutta yhteys Linnan teokseen on kiistämätön.

Aivan oma kysymyksensä on se, kenelle Marrasjärvi mahdollisen ironiansa tilanteessa kohdistaisi. Venetsialainen vahtimestari tuskin on lukenut ”Tuntematonta” sen enempää italiaksi kuin suomeksikaan. Huomionarvoista on sekin, että vaikka repliikki on merkitty suorana esityksenä, kohtauksen kertojana Saraspää. Näin ollen tässäkin koomisuus rakentuu epäsuoralle esitykselle. Erityisen huomionarvoista on se, että Saraspää kertoo tapahtumasta, jota hän ei ole ollut itse näkemässä ja kuulemassa. Tämä käy ilmi kerronnan aikamuodosta. Voiko olla, että taitava kertoja Saraspää tahtoo itse *värittää* kyseistä kohtausta sijoittamalla lähes sanatarkan sitaatin Marrasjärven suuhun? Luvun loppu nimittäin paljastaa, että Saraspää ainakin on lukenut Väinö Linnaa:

Täytyy sanoa, että nautin insinöörimme otteista kuin Kiviojan Vikki sosialismista. (CG, 24.)

Tämä ironinen viittaus *Täällä Pohjantähden alla* -romaanisarjaan on luvun loppuhuipennus. Lyhyt luku on siis erittäin ”Linna-pitoinen” ja muutenkin poikkeuksellinen. Se on ainoa luku, jossa Saraspää käyttää kerronnassaan eri aikamuotoa: preesensin sijaan pluskvamperfektiä. Tällä Saraspää alleviivaa

¹⁴ Hannu Raittilan omasta suhteesta Väinö Linnan tuotantoon antaa analyttisen katsauksen hänen esseensä ”Jätkäpojan linja”, joka on julkaistu mm. kokoelmassa *Rahat vai kolmipyörä ja muita kirjoituksia* (2002).

sitä, ettei ole ollut tilanteessa paikalla, vaikka hän samaan aikaan kertookin siitä tarkasti kuin silminnäkijä. Saraspää mitä ilmeisimmin ylittääkin henkilökertojan luonnolliset kyvyt. Se tuo kerrontaan epäluotettavuutta. Näin myös Saraspää itse ironisoituu. (Vrt. Salin 2008, 189.)

Tulkintani mukaan vaikuttaisi jopa todennäköiseltä, että Saraspään referoima dialogi on ainakin edellä mainitussa kohtauksessa hypoteettista puhetta, jota ”siteerataan mutta joka ei ole toteutunut (tekstin) todellisessa maailmassa tai jonka toteutuminen on epävarmaa” (Karttunen 2010, 221). Toisin kuin epäsuorassa puheen esityksessä, suoraksi dialogiksi merkityt repliikit näyttäytyvät helposti lukijan silmissä täysin kyseenalaistamattomilta. Lukijan kannalta ei välttämättä ole juurikaan merkitystä, toimiiko kertoja ensimmäisessä vai kolmannessa persoonassa. Referoidessaan toisen henkilön puhetta joko ajatusviivalla tai lainausmerkeillä minäkertoja vaikuttaa lukijan silmissä aivan yhtä vilpittömältä ja luotettavalta kuin kolmannen persoonan kertojakin. Tämä ei tietenkään ole mikään sääntö. Konteksti sekä kertojan luotettavuus yleisemmin vaikuttavat lukijan tulkintaan, mutta asetelmaa voi kuitenkin pitää varsin säännönmukaisena. Suorana esitetyn dialogin paikkansapitävyyttä ei kyseenalaisteta niin helposti kuin monia muita seikkoja kerronnassa. Laura Karttunen puhuu artikkelissaan (2010) ”suoran esityksen illuusiosta” viitaten juuri tähän suorana repliikkinä esitetyn puheen kyseenalaistamattomuuteen.

Vaikka ihmiset tiedostavat, että myös suorassa esityksessä on vääristelyn mahdollisuus, he olettavat valtaosan sitaateista olevan uskollisia alkuperäiselle puhe-esitykselle. Kun kielenkäyttäjien usko on näin vankka ja refleктоimaton, voitaisiin puhua suoran esityksen illuusiosta. Suoran esityksen yleisö olettaa dokumentaarisuuden vaatimuksen olevan voimassa, vaikka se on useimmiten jo siteeraajan muistin rajallisuuden tähden epärealistinen. Samaan tapaan fiktion lukija hyväksyy ilman tietoista pohdintaa jotkin mahdottomuudet, kuten kertojan kaikkietävyys. (Karttunen 2010, 220.)

Karttunen käsittelee suoran esityksen illuusiota myös muiden tekstien kuin kaunokirjallisuuden ominaisuutena. Suoran esityksen illuusio voikin olla varsin yleistä esimerkiksi lööpeissä tai haastattelu-sitaateissa (Karttunen 2010, 229–230.) Tämä tekstin ilmiö on kuitenkin täysin relevantti myös kaunokirjallisissa teksteissä. Sitä tosiasiaa, että sitaateissa voidaan välittää myös kuviteltua puhetta (mt. 220), voisi pitää jopa todennäköisempänä juuri kaunokirjallisuudessa.¹⁵

Joissakin tapauksissa voi olla tietysti mahdotonta kyseenalaistaa jonkin repliikin todenvastaavuutta, mutta tässä nimenomaisessa kohtauksessa sille on vahvat perusteet. Tässä tapauksessa voidaan olettaa, että Marrasjärven mukana ollut Heikkilä on tapahtuneesta kertonut Saraspäälle, joka puolestaan kertoo tilanteesta kuin silminnäkijä, mutta kuitenkin menneessä aikamuodossa. Samaan aikaan hän siis sekä lähestyy että ottaa etäisyyttä kertomaansa. Lähestyminen tapahtuu tarkan

¹⁵ Kts. myös Haakana 2005, 119–121.

kuvauksen kautta sekä lainaamalla toisen henkilön käyttämää repliikkiä. Etääntyminen tapahtuu aikamuodon valinnalla: ”Marrasjärvi oli tunkeutunut kaupungin hallintopalatsiin...”

Canal Granden Linna -viittaukset eivät kuitenkaan jää vain yhden luvun sisäiseksi kujeiluksi. *Tuntemattoman Sotilaan* repliikit palaavat vielä uudelleen Marrasjärven suuhun. Tämä tapahtuu romaanin ”saunakohtauksessa”, johon palaan seikkaperäisemmin viimeisessä analyysiluvussa (6). Seuraava kohta on kuitenkin perusteltua analysoida jo tässä yhteydessä. Saraspää toimii jälleen kertojana. Hän puhuu Marrasjärvestä, joka on juuri pitänyt pitkän ja sapekkeaan monologin venetsialaisten vastuuttomasta rakentamisesta.

Selvästikin on tämä palatsin katolle huolellisesti rakennettu ja siisti suomalainen sauna Marrasjärven mielestä ainoa kelvollinen rakennus koko Venetsian kaupungissa. Vähän aikaa hiljaa istuttuaan insinööri vapauttaa itsensä eurooppalaisia koskevista stressaavista mietteistään.

– Kaikkia saatanoita sitä on! (CG, 135–136)

Jo toinen *Tuntemattomasta sotilaasta* lainattu repliikki kertoo siitä, että joko insinöörillä on jonkinlainen erityissuhde kyseiseen romaaniin tai sitten Saraspää yksinkertaisesti värittää omaa kerrontaansa näillä Linna -sitaateilla. Jälkimmäisen vaihtoehdon mahdollisuutta tukisi sekin, että jo Marrasjärven repliikkiä edeltävä kerronta on tyyliltään hyvin samanhenkistä kuin *Tuntemattoman* kaikitietävällä kertojalla, joka kehystää alikersantti Hietasen vastaavaa repliikkiä seuraavasti:

Lopullisen tuomion antoi vielä toteamus:

– Kaikki saatani sitä on.

Sitten hän veti raitista ilmaa keuhkonsa täyteen, aivan kuin tuulettaakseen itsestään turhan mietiskelyn, ja alkoi laulaa.

(Linna 1954, 35.)

Kysymys ei ole siis ainoastaan repliikin kierrättämisestä, vaan myös sen ympärillä esiintyvän *kertojaäänen* samankaltaisuudesta. Lisäksi, kuten Pesosen esittää: ”Siteeraamalla luotu maailma testaa juuri sitä maailmaa, josta sitaatit ovat” (Pesonen 1991, 51). Oman ironisen lisänsä lainaan tuo se, että Hietasen alkuperäinen, varsinaissuomalaisella murteella esitetty repliikki kääntyy Marrasjärven puheessa yleiskieliseen muotoon. Murteen käyttäminen paljastaisi sen, että hän tuntee viittaussuhteen ja osoittaisi tällä tavoin huumorintajuaan. Mutta tässäkään tapauksessa mikään ei viittaa siihen, että insinööri olisi tilanteessa jotenkin humoristisella tuulella, päinvastoin. Tammen mukaan subtekstiin viittaava sitaatti voi olla joko suora lainaus tai ”eri tavoin leikillisesti deformatu” (Tammi 1991, 78). Jälkimmäisestä Linna-sitaatista syntyykin kiinnostava kysymys sekä sitaatin tarkoituksellisuudesta että sen mahdollisesta ironisesta funktiosta. Tässä tapauksessahan näyttäisi siltä, että sitaatin ”deformointi” tekee siitä itse asiassa vähemmän koomisen eikä päinvastoin. Jos Marrasjärvi olisi pyrkinyt kirjaimellisesti matkimaan alkuperäistä Hietasen sitaattia, olisi se ollut alleviivaavan koominen repliikki (verbaalista ironiaa) ja luonut yhä avoimemman viittaussuhteen

Tuntemattomaan sotilaaseen. Nyt vaikuttaisi siltä, että viittaussuhde jää tarkoituksellisen peitellyksi, eikä tässäkään tapauksessa voida olla varmoja, vastaako sitaatista loppujen lopuksi Marrasjärvi itse vai tilanteesta kertova Saraspää. Samoin jää epäselväksi, vastaako viittauksen ironiasta viime kädessä *sisäistekijä*. Tunnettujen repliikkien kierrättäminen (mikä on yksi tyypillisimmistä tavoista tuottaa verbaalista ironiaa) ei sovi siihen kuvaan, joka Marrasjärvestä on jo tässä vaiheessa muodostunut. Heikkilä ja varsinkin Saraspää voisivat tehdä tällaisia kaunokirjallisia viittauksia aivan tietoisesti. Marrasjärven tapauksessa tämä mahdollisuus jää riemastuttavan epäselväksi.

Näin ollen lukija on jälleen saman tulkinnallisen kysymyksen edessä: jos Marrasjärvi itse ei ole tietoinen repliikkien viittaussuhteesta, miksi hän käyttää niitä? Sattuman ironiaa? Vastaako tilanteen huumorista sisäistekijä vai tilanteesta kertova Saraspää? Koska sisäistekijä ei tuota tekstiin kertovaa tasoa, kysymys on siinä mielessä turha, että ilman Saraspään kerrontaa ei olisi mitään mitä tulkita ironiseksi. Tässä tapauksessa ei edes Marrasjärven repliikkejä. Mutta jos sisäistekijä ajatellaan ennen kaikkea lukijan ymmärryksenä jostain, joka tapahtuu tekstin pintatasoa syvemmällä, silloin sisäistekijän rooli tulee näkyväksi, mutta ei kuitenkaan tekstin varsinaisena tuottajana.

Edellisen Linna-viittauksen yhteydessä esitin, että kyseessä olisi mahdollisesti kertoja Saraspään tyylittelemää hypoteettista puhetta, jota hän käyttää parodisessa tarkoituksessa osana kerrontaansa mutta Marrasjärven kautta. Entä kuinka on jälkimmäisen Linna-viittauksen laita? Hypoteettisen puheen mahdollisuus toistuu myös saunakohtauksessa. Joka tapauksessa ensin mainittu saa epäilemään myös jälkimmäistä. Helposti tunnistettavan viittaussuhteen vuoksi kumpaaakin lainattua (tai keksittyä) repliikkiä voi myös pitää ”leimallisen tyyliteltyinä” (Karttunen 2010, 222). Lisäksi erityisesti jälkimmäistä repliikkiä voi yhdessä sitä kehystävän kerronnan kanssa lähestyä *tyylillisenä subtekstinä*, jossa yksittäisten sanojen sijaan korostuu lainattu, tunnistettava tyyli (Tammi 1991, 82).

Toisaalta mikään ei muuttuisi, vaikka voitaisiin olla varmoja siitä, että lainatut repliikit olisivatkin Saraspään keksimiä. Siinäkin tapauksessa lukija joko tunnistaisi tai ei tunnistaisi niiden intertekstuaalisia kytköksiä. Mikäli lukija ei yhteyksiä tunnista, kohtausten huumori todennäköisesti avautuu eri tavalla. Jos taas lukija tunnistaa tekstiyhteyden, ironian kannalta on hyvinkin merkityksellistä, että hän ei voi tietää tunnistaako Marrasjärvi itse sitä. Asetelma on tulkinnallisesti paljon rikkaampi kuin repliikit äkkiseltään antaisivat ymmärtää.

On perusteltuakin tulkita, että Linna-sitaattien takana on juuri Saraspää. Tätä tukee sekin, että molemmat kohtaukset esitetään vain Saraspään kertomina. Näiden repliikkien lisäksi Marrasjärvellä on koko romaanissa vain muutama suora repliikki. Jokainen niistä on siis tietyssä mielessä erityinen. Näin voidaan olettaa, että ainakin osa näistä repliikeistä on kerronnan kannalta motivoitunut. On siis

kerronnan kannalta tarkoituksenmukaista, että repliikit esitetään suoran dialogin muodossa eikä romaania hallitsevan epäsuoran esityksen kautta. Linna-sitaattien kohdalla niiden muodon motiivi on helppo löytää. Jos Saraspää esittäisi Marrasjärven Linna-sitaatit oman epäsuoran esityksensä kautta, ne tuskin olisivat lukijan kannalta niin hauskoja kuin napakka suora dialogi huutomerkkeineen. Lisäksi niiden Linna-kytköstä olisi todennäköisesti vaikeampi tunnistaa. Kertojan näkökulmasta repliikkejä voisi olla myös vaikea muotoilla epäsuoraan muotoon. Lainattujen repliikkien verbaalinen ironia syntyy juuri siitä, että niiden alkuperän voi riittävän helposti tunnistaa siinäkin tapauksessa, että niitä on muokattu. Kaikki viittaisi siis siihen, että Saraspään kerrontaa ohjaa tietyt motiivit niin tekstin muodollisen asettelun kuin sisällönkin suhteen. Päiväkirjaa tai ei, Saraspää kirjoittaa tekstiään jonkun luettavaksi tai ainakin niin kuin kirjailija kirjoittaisi tarinaa. Ironisten alluusioiden hän haluaa *erottuvan* tekstistä. Huomionarvoista on myös Saraspään jatkuva tarve analysoida ja kuvailla muita henkilöitä ja heidän käytöstään, joka niin ikään tuo mieleen esimerkiksi Linnankin romaaneista tutun ekstrapadiegeettisen kertojaäänän. Saraspään kohdalla on myös erityisen tärkeätä erottaa toisistaan *kokeva* ja *kertova* minä, joiden näkyvyys painottuu eri tavalla eri kerrontatilanteissa.

Tulkinnanvaraiseksi jää sekin, ovatko Linna-sitaatit enemmän lukijan suuntaan kommunikoivia piikkejä. Viittaussuhteiden havaittavuus voi luonnollisesti muuttua tai heikentyä ajan, kirjallisten trendien ja lukutottumusten mukana (Niinimäki 2015, 55). Lienee selvää, etteivät esimerkiksi suorat sitaatit tai alluusiot Väinö Linnan teoksiin ole enää 2000-luvun nuorille lukijoille niin itsestään selviä kuin ne olivat näiden teosten aikalaislukijoille ja suurille ikäluokille. Marrasjärvi itse ei millään tavalla alleviivaa sanomisiaan. Hän ei edes mainitse Linna-viittauksia omassa kerrontaosuudessaan, eikä muutenkaan tuo millään tavalla esiin suhdettaan Väinö Linnan teokseen. Jää siis tulkinnallisesti epävarmaksi, onko tällaista suhdetta. Sen sijaan romaanin kompositiossa suorat repliikit tulevat erittäin alleviivatuiksi, koska pääsääntöisesti teos rakentuu epäsuoralle puheen esitykselle. Tämän vuoksi henkilöiden puheenvuoroja ei aina pysty edes sanatarkasti erottamaan toisistaan. Tämä onkin yksin epäsuoran puheen esityksen rikkauksista verrattuna sellaiseen kerrontaan, jota hallitsee suora dialogi. Suorat repliikit ovat *Canal Grandessa* harvinaisia ja siksi myös erityisen näkyviä. Niillä voikin olla erityinen intertekstuaalinen (ja siten myös ironisoiva) funktio, kuten mainituissa Linna-sitaateissa, mutta tässä tapauksessa niistä vastaakin kertoja, ei kerronnan kohde ja repliikkien tosiasiallinen puhuja. Yksi kiinnostava huomio onkin se, että romaanin alussa tapahtuvasta *Kummisetä*-viittauksesta vastaa venetsialainen Carlo, mutta siitä kertoo Marrasjärvi. Linna-viittauksista vastaa puolestaan Marrasjärvi, mutta niistä kertoo Saraspää. Varsinaiset kertojat toimivat tilanteissa ikään kuin kameranlinsseinä.

Yhteenvedon voidaan todeta, että Saraspään rooli tilanteiden tosiasiallisena kertojana on alleviivata tekstienvälisyyttä ja tilanteiden ironiapotentiaalia. Se herättää myös kysymyksen, kuinka paljon kerrontaan yleensäkin voi luottaa. Monet seikat nimittäin korostaisivat Saraspään roolia epäluotettavana kertojana. Ei vähiten se, että useissa tilanteissa hän on itse ollut lääkkeiden ja muiden päihdyttävien aineiden vaikutuksen alaisena. Hallitsevana osana Saraspään kerrontaa on hänen etäisyyttä kerrottuun ottava tyyliinsä, johon kuuluu ahkera kommentointi, sivupoluille eksyminen ja kertomishetken pysäyttäminen. Kaikki varsin tyypillisiä keinoja perinteiselle kaikkitietävälle kertojalle. Saraspää pyrkii myös ohjaamaan lukijan tulkintaa. Kun Saraspää tekee pitkällekin vietyjä luonneanalyyskejä muista suomalaisista korostaen samalla heidän huvittavia piirteitään, hän tekee juuri sitä samaa, mitä tekisi klassinen kaikkitietävä kertoja. Hyvänä vertailukohtana käyvät juuri viitatus Linnan pääteokset. Molemmat kohtaukset ovat myös hyviä esimerkkejä siitä, että verbaalinen ironia voi toimia myös laajemmassa kontekstissa osana teoksen syvempää rakenteellista ironiaa. Helposti tunnistettava verbaalinen ironia voi johdattaa tulkitsijan myös vaikeammin tunnistettavan ironian äärelle (Colebrook 2004, 16–17). Käytännössä tämä tarkoittaa sitä, että esimerkiksi yksittäisen puheenvuoron tulkitseminen ironiseksi voi avata koko kohtaukselle täysin uuden tulkintanäkökulman. Näin tarkasteltuna *Canal Grande* Linna-viittauksineen keskustelee myös suomalaisen klassikkokirjallisuuden kanssa omaan kujeilevaan tapaansa. Se tuo kaksi kotimaisen kirjallisuuden merkkiteosta hausalla tavalla vuoropuheluun uudemman teoksen kanssa, mutta täysin muuttuneessa kontekstissa. Kontekstin muuttuminen on vaikuttavin tekijä ironisen tulkinnan syntymisessä. Hauskalla tavalla teos ikään kuin vihjaa, että maailma ympärillä on muuttunut, samoin romaanien aiheet ja miljööt, mutta suomalaiset eivät. Tässä suhteessa erityisesti Marrasjärven hahmo edustaa jäykkää ja koomista jatkuvuutta aina Jukolan veljeksistä 2000-luvulle.

Tammen mukaan sitaatteja kirjallisten teosten välillä ei voi tulkita ainoastaan formaaleina, vaan ne aina ohjaavat lukijaa etsimään myös temaattista yhteyttä (Tammi 1991, 84). Näin ollen riippuu lukijan kompetenssista, kuinka hyvin hän tunnistaa tällaisen vuoropuhelun subtekstin ja uuden teoksen välillä ja mitä merkityksiä hän sille antaa koko romaanin kontekstissa (Lyytikäinen 1991, 165). Toisaalta intertekstuaalisuuden tulkinnassa tulisi huomioida myös paljon laajempi, lukijan oma konteksti, ja se miten lukijoiden erilaiset lähtökohdat vaikuttavat tekstien erilaisiin tulkintoihin (Pietiläinen 1998, 126–127). Allekirjoittaneelle Raittilan teksteissä esiintyvät viittaukset Väinö Linnan, Antti Hyryn, Antti Tuurin ja Veijo Meren tuotantoihin tarjoavat hedelmällisen tulkintamaaperän, joka osaltaan on innostanut myös näiden viittaussuhteiden tutkimiseen. Tällainen tulkintahorisontti tuskin avautuisi lukijalle, jolle edellä mainittujen kirjailijoiden tuotanto on tuntematon. Tulkitsijan intentio on tärkeä osa myös intertekstuaalista tutkimusta. Tämä ei tietenkään muuta sitä tosiasiaa, että jokainen havaittu

yhteys kahden tai useamman tekstin välillä pitää kyetä näyttämään toteen. Tähän asti olen keskittynyt romaanien ja novellien välisiin viittaussuhteisiin. Seuraavaksi tarkasteluun tulee kokonainen taiteen ja arkkitehtuurin tyylikausi ja sen ironisoituva merkitys *Canal Grandessa*.

4.3 Modernismin kaipuu

Ei vertauksia. Eikä huutomerkkejä. Ei selityksiä, ei kommentteja eikä varsinkaan vertauksia. Kovaa, kylmää kuvausta ja kerrontaa, ei muuta. (CG, 278.)

Modernismi suomalaisessa taiteessa ja arkkitehtuurissa nousee *Canal Grandessa* aiheeksi, jota henkilöhahmojen käymissä keskusteluissa toistuvasti sivutaan. Romaanissa suomalainen modernismi edustaakin venetsialaisen koristeellisuuden antiteesiä. Ihailun tai jyrkän vastustuksen kautta ironisoituvat sekä modernismi käsitteenä että siitä puhuvat henkilötkin.

Suomalainen modernismi on kattokäsite, joka viittaa ainakin kirjallisuuden, musiikin, kuvataiteiden, arkkitehtuurin ja muotoilun modernisaatioon 1900-luvulla. Muutokset eivät tapahtuneet yhdessä ja kertarysäyksellä vaan sykleittäin, ennen ja jälkeen toisen maailmansodan. Onkin syytä korostaa, että tässä tutkimuksessa tarkoitan kirjallisuuden modernismilla suomalaisen modernismin ”toista aaltoa” 1940-luvun lopulta 1960-luvun alkuun (Niemi 1995), ja siitäkin vain hyvin rajattua joukkoa kirjailijoita. Modernismi on typistynyt tarkoittamaan niitä kirjailijoita, joihin Hannu Raittilan tuotannossa säännöllisesti viitataan. Heistä aivan erityisesti Antti Hyryä ja 50-lukulaisen modernismin jatkajaksikin kutsuttua Antti Tuuria. Modernismi tarkoittaa siis tässä yhteydessä hyvin suppeata, erityisesti 50-luvun kirkkaaseen ja riisuttuun proosaan viittaavaa ”anhavalaista” kirjallisuuskäsitystä, joka ei suinkaan ollut suomalaisen modernismin koko kuva. (Arnkil 2016, 49–50; Niemi 1995, 11–12.) Kuitenkin *Canal Granden* henkilöt puhuvat modernismista lähinnä muotoilun ja arkkitehtuurin kysymyksinä, eikä modernismiin kirjallisuudessa viitata suoraan, vaan viittauksellisuus modernistiseen proosaan on allegorista.

Modernismin kautta myös toistuvasti esiin nouseva etelä–pohjoinen-vastakkainasettelu saa *Canal Grandessa* yhä hullunkurisempia muotoja. Vastakkainasettelu korostuu erityisesti insinööri Marrasjärven puheissa. Marrasjärven kritiikki ei kohdistu ainoastaan venetsialaisten koristeellisiin ja turvattomiin asuinrakennuksiin ja palatseihin, vaan myös taiteeseen ja käyttöesineisiin. Kun sitten italialaisen koristeellisuuden vastapariksi tuodaan suomalaisia astioita, puhkeaa Marrasjärvi ylistämään niiden helppoa käytännöllisyyttä:

Astiat oli suunniteltu siten, että ne soveltuivat paitsi ruuan syömiseen myös sen valmistamiseen. Tietysti niissä saattoi myös säilyttää ruokia. Koko ketjun toimintojen integroiminen samaan tuotteeseen kertoi

hämmästyttävän kehittyneistä suunnitteluperiaatteista, jos piti paikkansa, että astiat olivat viisikymmentäluvulta. (CG, 120)

Konsuli Sarkola, joka Italiassa asuvana suomalaisena edustaa enemmän ”paikallista” elämäntapomusta, on tietysti aivan eri mieltä astioiden perimmäisestä kauneudesta:

Konsuli piti kuppeja ikävinä ja yksitoten näköisinä. [...] Se alkoi kehua italialaisten astioita, jotka ovat arkisinkin aina hienostuneita ja tarjoavat silmälle esteettistä nautintoa. Minulla oli huonoja kokemuksia italialaisten astioista. Kahvikupit olivat niin pieniä, että huulia piti muotoilla kupin reunaan aivan kuin yrittäisi soittaa trumpettia tai muuta puhallinta, joka edellyttää tarkkaa suun pingottamista soittimen suukappaletta vasten. Kyllä kahvikupinkin suunnittelussa pitäisi lähteä funktiosta, joka on juominen eikä koristeellisuus. (CG, 120.)

Tässäkin tapauksessa Marrasjärven totisuus tuodaan huvittavalla tavalla esiin. Toisaalta myös konsuli Sarkola tuntuisi olevan omassa kannassaan varsin ehdoton. Lyhyessä sananvaihdoissa kohtaa kaksi täysin vastakkaista näkökulmaa käyttöesineiden estetiikkaan. Marrasjärven kerronta ei paljasta, kuinka vakavassa hengessä keskustelua lopulta käydään, mutta joistakin hänen sanavalinnoistaan voi päätellä, että hän itse ainakin suhtautuu siihen äärimmäisen vakavasti:

Olin niin kyllästynyt italialaisiin kaariin, koukeroihin ja kultauksiin, että tuntui hyvältä katsella selkeän näköisiä suomalaisia astioita, joissa oli vain tarkoituksen vaatima harkittu muoto. [...]

Heikkilä oli alkanut nauraa puheilleni. En ollut ihastunut Franckin funktionaalisiin kahvikuppeihin sattumalta. Dosentin mielestä olin puhdasverinen suomalainen viisikymmentäluvun modernisti. Muistutin, että en ollut syntynytäkään siihen aikaan. (CG 120–121.)

Myöskään Heikkilä ei liitä Marrasjärven ajattelua modernismiin sattumalta. Marrasjärvi on korostanut muodon selkeyttä ja tarkoituksenmukaisuutta jo romaanin alussa, jossa insinöörin pohdinta saa esseistisiäkin sävyjä. Samassa kohtauksessa Marrasjärvi tulee myös hausalla tavalla ottaneeksi kantaa kauneuden määritelmään:

En ole mikään kauneuden asiantuntija, mutta kai kauneus on jotain muuta kuin koristeellisuutta. Kun ulkomaalaiset hankkiutuvat eroon venetsialaistyylistä turhasta koristelusta ja alkavat luoda vain tarkoituksenmukaisia muotoja, ne saavat omasta ympäristöstään myös kauniin – sellaisen kuin rakennettu ympäristö ja esineistö on Suomessa. (CG, 41.)

Tässäkin tapauksessa huonon venetsialaisen vastakohtaksi asettuu hyvä suomalainen. Marrasjärven isänmaallinen uho olisi hauskaa ironiaa jo siinäkin tapauksessa, että insinööri olisi tarkoituksella ironinen, mutta sitä hän tuskin on. Ajattelun vakavahenkisyyttä korostaa sekin, että kyseisessä tilanteessa Marrasjärvi kuvaa nimenomaan sisäisiä ajatuksiaan, ei puhettaan. Suomen ja Pohjois-Euroopan ihailussaan Marrasjärvi ironisoituu samalla tavalla kuin Heikkilä ylistäessään Venetsiaa ja venetsialaisia joka käänteessä. Kuten olen jo aiemmin tuonut esille, tarkoituksellinen ironia ei ole Marrasjärvellekaan vierasta. Sekin mahdollisuus täytyy hyväksyä hänen puheissaan. Modernismikeskustelussa ironia tuntuisi kuitenkin olevan ennen kaikkea sisäistekijän kautta tuotettua. Marrasjärvi toimii tässä vain ironisena välikappaleena. Vaikka modernismin käsitteenä mainitsee dosentti Heikkilä, modernismin idea tuntuu olevan erityisen tärkeä juuri insinööri Marrasjärvelle.

Hänessä henkilöityykin modernistinen eetos, joskin vuosikymmeniä myöhässä ajatellen sitä historiallisen modernismin kautta, johon teoksessa tunnutaan nimenomaisesti viittaavan. Marrasjärven ajattelusta kehittyy ”uusmodernistinen” manifesti:

En ollut ajatellut koskaan asiaa, mutta nyt mietin, että tarkoituksenmukaiset ja pelkistetyt esineet olivat oikeastaan aina myös mukavan näköisiä. Taloista, esineistä, jopa lauseista ja sanoista pitää karsia pois tarpeeton. Niiden täytyisi olla selkeitä ja kirkkaita niin, että tarkoitus näkyy jo ulkoasussa. Muodossa saa olla vain se, mikä on sisällön kannalta välttämätöntä. (CG, 40.)

Marrasjärven yleisempänä taiteen ja muotoilun kritiikkinä alkanut ajattelu muuttuu modernistisen funktionalismin puolustuspuheeksi. Erityisesti insinöörin kielenperkuuta ylistävän osuuden voi rivienvälistä nähdä kunniantekona tietyille 50-luvun modernisteille Suomessa, joihin myös Saraspää omassa kerronnassaan myöhemmin (mainitsemalla Antti Hyryn ja Veijo Meren nimeltä) viittaa. On kuitenkin perusteltua olettaa, että Marrasjärvi (niin paljon kuin hän tällaisesta insinööriproosasta nauttisikin) ei itse tunne kyseisten kirjailijoiden tuotantoa. Se on Marrasjärvelle todellista kohtalon ironiaa ja pieni takaisku myös lukijalle, sillä nyt yksi herkullinen väittely insinöörin ja dosentin väliltä jää toteutumatta. Joka tapauksessa modernismia sivutaan keskusteluissa useassa yhteydessä ja paikoin hyvinkin ironisella otteella. Kansallinen ja kulttuurinen ulottuvuus näyttelee tässä ironia-asetelmassa tärkeää osaa, sillä Marrasjärven ihailema funktionaalisuus edustaa ennen kaikkea suomalaisuutta, ei missään nimessä italialaisuutta. Marrasjärvi tuskin on kuullutkaan italialaisista futuristeista, jotka pääideologinsa Filippo Tommaso Marinettin (1876–1944) johdolla halusivat räjäyttää kansalliset monumentit ja rakentaa Rooman ja Venetsian kaltaiset kaupungit kokonaan uusiksi (esim. Härmänmaa 2005, 314–318). Huvittavalla tavalla insinöörin omassa ajattelussa esiintyy samoja radikaaleja piirteitä, kuten tästä Saraspään päiväkirjamerkinnästäkin käy ilmi:

A propos asiallisuus: insinöörimme ilmaisi kerran kanavista puhuessamme yksityisen näkemyksensä näistä kaupungin tunnusomaisista kulkuväylistä. Hänen nähdäkseen ne olisi kaikki viisainta täyttää ja asfaltoida! (CG, 32)

Huvittavaa Marrasjärven pohdinnoissa on myös se, että hän itse ei suinkaan tee niin kuin opettaa. Taiteesta ymmärtämättömän insinöörin stereotyyppisenä kuvana hänen voisi olettaa käyttävän juuri sellaista kieltä, mitä hän itsekin ylistää. Useimmiten Marrasjärven kerronta on kuitenkin kaikkea muuta kuin kirkasta ja tarkoituksenmukaista, josta olisi ”karsittu pois kaikki tarpeeton”. Marrasjärvi on kyllä tarkka ympäristönsä havainnoija, mutta välillä myös suoranainen jaarittelija. Lisäksi hän tekee ajatuksensa ja tunnetilansa varsin selväksi. Hänen ajatuksiaan ei lukijan tarvitse arvailla sieltä, mikä jätetään kertomatta. Yksitotisuus näkyy lähinnä jyrkkinä asenteina ja haluttomuutena ymmärtää

erilaisia mielipiteitä. Toisin kuin suomalaisten modernistien proosassa usein¹⁶, *Canal Granden* henkilöhahmot luovat oman kuvansa ennen kaikkea puhein ja ajatuksin, eivät niinkään tekojen kautta. *Canal Grande* on täynnä keskustelua ja henkilöiden yksityistä ajattelua. Myös Marrasjärven kerronta on hyvin kaukana siitä, mitä kirjallisuustieteessä on joskus kutsuttu ”poeettiseksi behaviorismiksi” (mm. Envall 2001; Kulmala 2003, 57–61). Silti Marrasjärvi tuntuu kaipaavan juuri sellaista kielenkäyttöä, vaikka löpöttelee itsekin kaiken aikaa. Ironia syntyy myös siitä, että lukija voi olettaa, ettei Marrasjärvi itse ole tietoinen siitä, että modernismin kylmä ja kirkas funktionaalisuus on aikoinaan ollut keskeisellä sijalla myös kielenkäytössä: nimittäin osana kaunokirjallisuutta.

Toisaalta on huomionarvoista, ettei Marrasjärvi itse puhu kaunokirjallisuudesta erityisesti vaan kielestä yleensä. Hänen kielifilosofiaansa voisikin tulkita niin, että se peräänkuuluttaa kielenkäyttöön yleisesti vähemmän sanoja, vähemmän turhaa puhetta, vähemmän selittelyä, korulauseita ja fraaseja. Koska insinööri itsekin puhuu vastoin kuin opettaa, Marrasjärven kielikritiikki alkaakin näyttäytyä yhä enemmän kulttuurisena kritiikkinä. Kieli ja kielenkäyttö heijastelee niitä kaikkia muita ongelmia, joita Marrasjärvi on Venetsiassa kohdannut.

Ulkomaankielisessä puheessa suomalaista aina häiritsee se, että lauseissa on kaikenlaisia ylimääräisiä sanontoja ja kohteliaisuusmuotoja. Ne tekevät kielestä hankalan ja kiusallisen puhua ja hämärtävät tarkoituksen. [...] Jos kieli on kehittyvä asia, täytyy olettaa, että ulkomaankielistäkin tippuvat turhat koristeelliset ilmaukset vähitellen pois ja nekin kehittyvät suomenkielen tavoin kirkkaaseen ja tarkoituksenmukaiseen suuntaan, jopa älyttömän monisanaiselta kuulostava italiantieli (CG, 40.)

Näin myös romaaniset kielet näyttäytyvät Marrasjärvelle osana ongelmaa. Marrasjärven ajattelussa kielen rakenne, syntaksi ja sanamäärä vertautuvat muotoilun kysymyksiin yleisemmin. Nämä erot puolestaan heijastuvat laajemmin kulttuurisiin eroihin, joista kieli ja kielestä puhuminen toimii tässä tapauksessa enemmänkin allegorisella tasolla. Luonnollisesti insinöörin ajattelu voidaan sisäistekijän kautta ymmärtää myös modernistisen proosan puolustukseksi, joka kylläkin ironisoituu, koska *Canal Granden* suhde perinteiseen modernismiin kytkeytyy lähinnä Saraspään hahmoon. Lisäksi Marrasjärven ajattelussa yksinkertaisuus ja vähäeleisyys edustaa jotakin erityisen suomalaista, jota varsinkaan Etelä-Euroopassa ei osata, haluta eikä ymmärretä. Marrasjärvi myös antaa ymmärtää, että suomen kieli on selkeä ja yksinkertainen esimerkiksi italiaan verrattuna. On vaikea arvioida, kuinka vakavissaan ja minkälaisella kompetenssilla hän näin päättelee, mutta kommentti näyttää Marrasjärvelle tyypilliseltä purnaamiselta. Toki voi olla, että Marrasjärvi kritisoikin enemmän

¹⁶ Maailmansotien jälkeisestä modernismista suomalaisessa kirjallisuudessa myös: Hökkä 1999, 74–76, 81–85.

puhumisen kulttuuria kuin kieltä, mutta nämä kaksi asiaa menevät hänen ajattelussaan huolettomasti ristiin. Erityinen keihäänkärki tuntuu kohdistuvan sellaiseen puheeseen, joka ei ole tilanteessa välttämätöntä. Sellaiseksi insinööri laskee kaikki kohteliaisuudet ja muodollisuudet. Samaan aikaan hän ei kuitenkaan kykene tai halua tarkkailla omaa kielenkäyttöään, joka sisältää paljon sellaista, jonka myös voisi luokitella informatiivisessa mielessä ”turhaksi”, mutta kaunokirjallisessa merkityksessä ei tietenkään. Marrasjärvi ei ole ollenkaan niin yksiulotteinen kuin ehkä tahtoisi. Vaikka hän vannoo kirkkaan ja tarkoituksenmukaisen kielen nimeen, hänen omassa kerronnassaan on pitkiä virkkeitä, poukkoilua aiheesta toiseen, jopa vertauksia. Vaikka Marrasjärvi ei ole aivan Heikkilän kaltainen tarinoitsija, ei hän ”hyryläinen” insinöörinkään ole kuin ammattinsa puolesta.

Modernismia pitävät siis esillä niin Marrasjärvi, Heikkilä kuin Saraspääkin, kukin omalla tavallaan, mutta tämäkään ei vielä riitä. Jotta modernismin vahva temaattinen ulottuvuus romaanissa tulisi riittävästi ilmi, myös suomalaiskonsuli Sarkola ottaa aiheen puheeksi. Tilanteeseen tuo lisäkomppiikkaa se, että nyt asetelma on käännetty edellisestä pääläelleen. Sarkolahan edustaa romaanissa paikallista kulttuuria ja mentaliteettia ja käykin voimakkaaseen hyökkäykseen modernistista estetiikkaa kohtaan. Tätä todistamaan joutuu Saraspää, joka kertoo tapahtuneesta:

Tuohikulttuuria, herrajumala! Meitä on mahdotonta parodioida, me teemme sen itse.

Juuri kun päästän päähäni »tuohikulttuurin», oman sukupolveni pilkkakäsitteen, keskeyttää konsuli ajatukseni kiihkeällä syytöksellä:

– Modernismi murskasi tuohen!

Seuraa ällistyttävän kiivas ryöpytys, jossa tämä kaunosielu ja romantikko purkaa katkeruuttaan teknologista kulttuuria ja modernistista estetiikkaa kohtaan. Nytkö joudumme me sodanjälkeisen ajan illuusiottomat edustajat tilille kaikenlaisten kansallisromanttikkojen, eläintenystävien, rakennustensuojelijoiden ja puukortteleidenpelastajien eteen: te päästitte perkeleen valloilleen! Te ihannoitte tehokkuutta, kaupunkia ja asfalttia, te suorankulman palvelijat. Te tahdoitte hävittää maailmasta suloisen turhuuden, röyhelöt ja koristukset. Kielestä te karsitte selitykset ja kommentit, teitte siitä kirkasta, kylmää ja lyhyttä kuin puukon terä. Lähähtykää tehokkuuteenne, kaatukaa koneittenne kitoihin. Juoskaa puukkoonne! (CG, 91.)

Saraspään hausassa selonteossa silmiinpistäväntä on se, että se on lopulta suurimmaksi osaksi hänen omaa ajatteluaan, joka saa vain alkukipinänsä konsuli Sarkolan huvittavasta repliikistä. Melkein heti tämän jälkeen Saraspään kerronta vaihtuu kysyvään muotoon (”Nytkö joudumme me...”) ja modernistien huvittava kuvailukin siis hänen omaksi ajattelukseksi. Saraspää siis ironisoi myös itseään kuvatessaan itsensä sen joukon edustajaksi, jota sitten ikään kuin Sarkolan kautta kritisoi. Siinä mielessä tässäkin katkelmassa ollaan tekemisissä hypoteettisen puheen kanssa. Saraspää maalaa verbaalisen ripityksen, jota ei todellisuudessa tapahdu kuin hänen kerronnassaan. Tai ainakaan hän ei kerro siitä muuta. Toisaalta Saraspää kirjoittaa yhtä ivaavaan sävyyn myös modernismin kriitikoista, joten hänen todellinen asennoitumisensa jää lopulta ironisen epäselväksi. Hän tuntuu ottavan samaan aikaan etäisyyttä omaan nuoruuteensa, mutta myös niihin, jotka ajattelevat tai ovat joskus ajatelleet toisin kuin hän itse. Yleisellä tasolla Saraspää tuntuu ottavan kriittistä etäisyyttä kaikenlaiseen

tunneperäiseen idealismiin, jota Sarkolan kiihkeä hyökkäys modernismia vastaan tässä edustaa. Hauska yksityiskohta Saraspään parahduksessa on viittaus Paavo Haavikon aforistisen runon usein siteerattuun loppuun: ”Parodia on jo kauan ollut mahdotonta / Ne tekevät sen itse.” (Haavikko, 1966.) Haavikon aforismin uusiokäyttö edustaa siis samaa tekstin muokkausta ja kierrätystä, jota jo Marrasjärvi on tehnyt Väinö Linna -viittauksillaan. Anna Makkonen (1991, 97–99; 1997, 50–55) korostaa tekstienvälistä dialogisuutta: kirjallinen teksti käy dialogia kirjallisen tradition ja toisaalta myös oman aikansa kirjallisuuden ja kirjallisuuskeskustelun kanssa. Tässä yhteydessä Haavikon valikoituminen tuskin lienee sattumaa, sillä olihan Paavo Haavikko 1950-luvulla Suomen johtavia modernisteja runoilijana. Se, että 50-luvun modernismi nousee niin tärkeäksi keskustelunaiheeksi 2000-luvulle sijoittuvassa romaanissa, on helppo nähdä myös ironisessa valossa. Samoin se kiihkomielinen, jolla henkilöhahmot tuntuvat omia kantojansa puolustavan. Saraspää edustaa romaanissa jonkinlaista 50-lukulaisuuden muistoa. Toisaalta Haavikko-viittauksen voi tulkita myös Saraspään itseironiaksi. Joka tapauksessa, tämäkin varsin merkityksettömältä näyttävä alluusio on tosi asiassa osa laajempaa viittausten verkkoa *Canal Grandessa* ja silläkin on oma ironinen funktionsa.

Raittilalaisessa alluusoiden verkostossa korostuvat viittaukset yhtäältä Väinö Linnan tuotantoon, toisaalta muutamiin keskeisiin 50-luvun modernisteihin. Tämä ei koske vain *Canal Grandea*. Ne ovat toistuvia viittauskohteita Raittilan tuotannossa. Asetelmassa voi nähdä kirjallisuushistoriallista ironiaa, sillä toisen aallon modernismi suomalaisessa kirjallisuudessa ja kirjallisuuskritiikeissä hyökkäsi juuri Linnan traditionaaliseksi katsottua realismia vastaan (Niemi 1995, 18–22). Raittilan romaaneissa nämä kirjasodat soditaan kuitenkin samalla puolella. Tämäkin on yksi osoitus Raittilan teosten moniaineksaisuudesta. Lisäksi Raittila itse on kirjoittanut Linnasta ”urbaanina” ja modernina kirjailijana (Raittila 2002, Arnkil 2016, 44–49). Mainituilla viittauksilla on kuitenkin hyvin vähän tekemistä *Canal Granden* poetiikan kanssa. Alluusiot Linnan näyttäisivät olevan romaanissa vain väline viitata ilikurisesti suomalaisen ”äijäproosan” traditiolle ja jäyhille työn sankareille, jota insinööri Marrasjärvin omalla tavallaan edustaa. Iskevän dialogin kierrättämisen voi nähdä sekä kunnianosoituksena että hyväksikäyttönä romaanin omiin tarpeisiin. Viittauksilla 50-lukulaiseen modernismiin on *Canal Grandessa* enemmän kysymys kulttuuristen erojen alleviivaamisesta. Marrasjärven puheet kielen kirkkaudesta ja tarkoituksenmukaisuudesta ovat kuin jonkun toisen henkilön puhetta. Ne ironisoituvat räikeässä ristiriitaisuudessaan insinöörin omaan kielenkäyttöön.

Viittauksessa Paavo Haavikon runoon on myös selvä metafiktiivinen ulottuvuus, sillä ”Meitä on mahdotonta parodioida, me teemme sen itse” osoittaa suoraan *Canal Granden* henkilöhahmoihin, myös Saraspään itseensä. Näin intertekstuaalisuus, metafiktio, stereotypiat ja ironia kietoutuvat teoksessa jälleen yhteen. Seuraavassa käsittelyluvussa keskityn näistä erityisesti metafiktioon.

5. Metafiktion rooli *Canal Grandessa*

5.1 Ironista itsereflektiota

Turisteja meni ohi yhä enemmän ja meistäkin otettiin paljon kuvia. Dosentti arveli meidän muuttuneen pittoreskiksi yksityiskohdaksi Venetsian hienostuneessa, mutta rappeutuvassa kaupunkikuvassa. (CG, 37.)

Metafiktio käsitteenä esiintyy kirjallisuudentutkimuksessa usein. Sen merkitystä ei kuitenkaan avata läheskään yhtä usein, vaan sen oletetaan olevan ikään kuin itsestään selvää (Hallila 2006, 37). Tässä mielessä metafiktiolla ja intertekstuaalisuudella käsitteinä on yhteytensä. Myös jälkimmäistä termiä käytetään tutkimuksessa usein, mutta selitetään harvoin tai hyvin ylimalkaisesti. Liian lavea määrittely on tutkimuksen kannalta ongelmallista ja pahimmassa tapauksessa tekee koko käsitteen tutkimisesta tarpeetonta ja tieteellisessä mielessä jopa mahdotonta. (Mt., 10–13.) Toisaalta kirjallisuudentutkimuksessa tietty kontekstuaalinen liikkumavara käsitteiden tulkinnassa ja soveltamisessa tuntuisi olevan sallitumpaa kuin monilla muilla tutkimusaloilla. Se tuntuisi myös jakavan tutkijoita. (Mt., 20–21, 26–27.) Oma tutkimuksellinen lähtökohtani metafiktioon käsitteenä nojaa Mika Hallilan esittämään analyysiin metafiktion merkityksestä ja käytöstä kirjallisuudessa ja sen tutkimuksessa. Edellisessä luvussa toin jo esiin, mitä kaikkea intertekstuaalisuudella voidaan tarkoittaa ja millä tavoin intertekstuaalisuus ilmenee *Canal Grandessa*. Tässä luvussa esittelen metafiktion käsitettä ensin teoriassa. Tämän jälkeen osoitan, miksi ja miten metafiktiolla on tärkeä rooli tutkimuskohteessani. Niin ikään tulen osoittamaan, että metafiktion käytöllä *Canal Grandessa* on selvästi kerrontaa ja koko romaania ironisoiva funktio. Romaanin ironisen tulkinnan kannalta metafiktio ei ole erityisen korostuneessa asemassa verrattuna muihin tutkimuksessani esittämiin tekijöihin, mutta se on kuitenkin niin merkittävä, että *Canal Grandea* voi teoksena kutsua *metafiktioksi*. Metafiktiivinen romaani kyseenalaistaa klassisen realismin objektiivisuuteen pyrkivän todellisuuskuvauksen. Toisaalta myös modernistiseen kirjallisuuteen liitetyn vahvan subjektiivisuuden, joka niin ikään tavoitteli samaa realistisuuden vaikutelmaa mutta erityisesti ihmisen sisäisen kuvaamisen kautta. Metafiktio osoittaa ne kaunokirjalliset konventiot, joihin realistiseen illuusioon pyrkivät teokset kerrontansa perustavat. (Hallila 2006, 75.)

Yleisesti metafiktion käsitteellä viitataan kirjallisuuden itsereflektiivisyyteen (Hallila 2006, 10, 14–15). Taideteos viittaa joko suoraan tai epäsuorasti itseensä sanataideteoksena, keinotekoisena luomuksena – siis fiktiona. Itseensä viittaavuuden keinot ja näkyvyys luonnollisesti vaihtelevat. Samoin on eri aikoina vaihdellut se, mikä merkitys taideteoksen tulkinnassa on sen itseään refleктоivalle materiaalille annettu. Vasta postmodernistinen romaani on kiinnittänyt enemmän huomiota metafiktioon sekä tekstin itsensä että siihen kohdistuvan tutkimuksen tasoilla (mt., 2006,

65–66). Vaikka metafiktiota on jossain muodossa esiintynyt kirjallisuudessa aina, postmodernistinen romaani nosti metafiktion eri tavalla huomion keskiöön. Tämä on varmasti myös vaikuttanut siihen, että metafiktio helposti ajateltu juuri postmodernistiselle tekstille tyypilliseksi ominaisuudeksi (mt., 37–38, 42–43, 65–66.) Vaikka metafiktio käsitteenä tuli tunnetuksi vasta maailmansotien jälkeen, itsereflektiivisyyttä taiteessa ja kirjallisuudessa on esiintynyt paljon kauemmin (esim. Hosiaislouma 2016, 586–587). Kuitenkin vasta 1800-luvun saksalaisten romantikkojen myötä sen olemukseen ja käyttöön alettiin kiinnittää enemmän huomiota. Silloin itsereflektiivisyys alettiin nähdä osaksi kirjallisuuden ironiaa ja itseään refleктоivat teokset ironisina. (Salin 2003, 193.) Tämä muutos oli osa modernin romaanitaiteen syntyä. Eurooppalaisen romaanin varhainen klassikko *Don Quijote* (1605–1615) tunnustettiin modernin romaanin edelläkävijäksi. Cervantesin teos sisällyttää itseensä kertomakirjallisuuden eri lajeja ja jopa lyriikkaa sekä kirjallisuuskritiikkiä. Se reflektoi itseään kaunokirjallisenä teoksena. Friedrich Schlegelin (1772–1889) ja saksalaisten romantikkojen mukaan *Don Quijotessa* toteutuu ”romanttisen romaanin” idea, jonka he olivat julistaneet uuden romaanin ja taiteen ihanteeksi. *Romanttisen ironian* käsitteellä kuvattiin taideteosta, joka luo mutta myös purkaa luomansa todellisuusilluusion (Saariluoma 1989, 34–36, 59; Lyytikäinen 2006, 175–176; Hosiaislouma 2016, 795–796.) Liisa Saariluoma tosin kritisoi, että Jenan romantikkojen tulkinta *Don Quijotesta* romanttisena romaanina on monelta osin anakronistinen (1989, 59–66). Se, että teoksessa esiintyy monia nykyromaanillekin tyypillisiä piirteitä, on kuitenkin kiistämätöntä. On myös perusteltua todeta, että kirjallisuuden itsereflektio on ollut osa romaanin keinovalikoimien sen varhaisista ajoista lähtien. Taiteen itseensä viittaavuutta voidaan toki löytää myös esimerkiksi Shakespearen näytelmistä, joista tunnetuin esimerkki lienee *Hamletin* ”näytelmä näytelmässä” eli sisäinen *mise en abyme* -rakenne.

Salinin (2008, 17) mukaan metafiktiiviselle tekstille ominainen tapa sekoittaa fiktion ja faktan kysymyksiä taiteeseen puhuttelee virtuaalitodellisuuksiin tottunutta ”postmodernia ihmistä”. Tämä on yksi näkökulma metafiktion yhä näkyvämpään esiintymiseen kirjallisuudessa. Toisaalta tuntuisi siltä, että metafiktio on edelleenkin yksi kaunokirjallisen tekstin keino *vieraannuttaa* lukijaa. Metafiktio ei ole jotain sellaista, jota monikaan lukija lähtisi varta vasten tekstistä etsimään. Nykykirjallisuudessa metafiktio on ennen kaikkea keino tehdä kirjallisuuden fiktiivisyys, sen tuotettu luonne ja konventiot näkyvämmiksi. Jopa silloin kun metafiktiivisyyden keinot eivät ole erityisen näkyviä. ”Fiktiivisyyden rajat ja mahdollisuudet ovat metafiktion itsekritiikin ja itsetutkimuksen huomion keskipisteenä” (Hallila 2006, 84).

Hallila jakaa metafiktion käsitteen sanoihin *fiktio* ja sitä määrittävään sanaan *meta*-. Metafiktion voidaan ajatella toimivan varsinaisen fiktion tason yläpuolella. Näin ollen fiktio on eräänlaisessa

objektin asemassa suhteessa *metafiktion*. Fiktio ja metafiktion välisen suhteen voi myös ajatella jossain määrin samankaltaiseksi kuin metakielellä on sen kohdekieleen. Myöskään fiktio ja metafiktio eivät ole koskaan täysin erotettavissa toisistaan. Usein niiden erittely on jopa vaikeampaa. (Hallila 2006, 31–32.) Hallila tekeekin tärkeän lisäyksen huomauttaessaan, ettei metafiktion käsitettä sellaisenaan voi rinnastaa sellaisiin käsitteisiin kuten metanarratiivi tai metadiskurssi, sillä metafiktio on joka tapauksessa fiktiota ja täysin erottamaton osa kaunokirjallista tekstiä: sen tuottamaa fiktiivistä maailmaa (mt. 33). Kuitenkin jotkut tutkijat haluavat erottaa metafiktion ja metanarratiivin omiksi fiktiivisen tekstin ominaisuuksiksi. Tässä luokittelussa metafiktio ja metanarratiivisuus eroavat toisistaan siten, että metanarratiivinen kommentti ei pyri rikkomaan fiktion illuusiota (Salin 2008, 105–106). Metanarratiivisuutta voi olla esimerkiksi kertoja kertomassa omasta kirjoittamisestaan. Sellaista metanarratiivisuutta esiintyy muissakin kuin fiktiivisiksi luokiteltavissa teksteissä. Sen sijaan metafiktio rikkoo fiktion illuusion ja on nimensä mukaisesti fiktiivisen tekstin ominaisuus. Hallila tuntuisi kuitenkin lukevan myös kaunokirjallisen metanarratiivin metafiktioksi. Koen itsekin tämän erottelun turhaksi, sillä mielestäni kaikenlainen kirjoittamiseen viittaaminen on jonkinlaista meta-tason kommunikointia kyseisen teoksen kirjoitusprosessiin. Näin ollen se toimii metafiktion lailla, vaikka ei rikkoisikaan fiktion illuusiota postmodernistisessä mielessä.

Jos jatkamme Hallilan tekemää erottelua metafiktion ja fiktion suhteesta, metafiktion suhde fiktion näyttää myös jossain määrin ironiselta. Metafiktio ivaa fiktion totuttuja sääntöjä ja myös lukijan odotuksia paljastamalla nämä säännöt ja odotukset. Metafiktiivinen romaani käyttää romaanin konventioita ja tietoisesti myös paljastaa niiden konventionaalisuuden. Silloin on itsetarkoituksellista, että lukijan huomio kiinnittyy romaanin rakentumisen tapoihin ja näiden rakenteiden keinoitekoisuuteen. (Hallila 2006, 94.) Hallila myös määrittelee metafiktion ”romaaniteoreettiset tunnuksat”: 1) Kirjallisuusteoreettinen ja -filosofinen diskurssi tuodaan metafiktiassa osaksi fiktiivistä maailmaa. 2) Metafiktio osoittaa realismin ja modernismin todellisuuden kuvauksen kaunokirjalliseksi konventioksi. 3) Metafiktiota määrittävät tietyt kirjallisuuden ja taiteen keinot, keskeisenä parodia mutta myös *mise en abyme* -rakenteet ja allegoria. (Hallila 2006, 81.)

Puhuessani kirjallisuuden metafiktiosta, viittaan termistä vakiintuneeseen määrittelyyn itseään refleктоivana tekstinä. Metafiktiolla on kuitenkin erilaisia ilmenemismuotoja. Kuten Hallila tuo tutkimuksessaan ansiokkaasti esiin, kirjallisuuden itsereflektiivisyydellä on eri aikakausina ollut myös erilaisia funktioita. Esimerkiksi suoraan lukijoiden kanssa kommunikoivia kertojia esiintyi jo ennen nykymuotoisen romaanin syntyä, eikä niiden tarkoitus ollut alleviivata tekstin seipitteellisuutta. Erityisesti realistisen romaanin kultakaudella omaan kerrontaansa viittaavan ja suoraan lukijaa puhuttelevan kertojan tarkoitus oli pikemminkin vahvistaa kerrotun tarinan uskottavuutta, ei suinkaan

horjuttaa sitä (Hallila 2006, 134–138). Varsin yleinen ja yksinkertaistava ajatus siitä, että metafiktion taiteessa olisi *aina* taiteen keinotekoisuuden itsetarkoituksellista esiintuomista, ei siis sellaisenaan päde. Myös metafiktiivisyyttä tulee aina tarkastella tapauskohtaisesti.

Tämän tutkimuksen perustavana lähtökohtana kuitenkin on, että kohdeteoksessani esiintyvä metafiktiivisyys on säännönmukainen osa romaanin ironista itsereflektiota. Samalla esitän, että metafiktion ilmeisin tarkoitus on alleviivata romaanin fiktiivisyyttä – jopa lukijaa häiritsevällä tavalla. Metafiktion toimii siis ikään kuin ironisena peilinä suhteessa romaanin *fiktioon*. Samaan aikaan on muistettava, että myös tekstin metafiktiivinen aines on täysin erottamaton osa romaanin fiktiivistä maailmaa ja tekstiä. Näin ollen puhuessani *Canal Granden* metafiktiivisyydestä, viitataan termistä vakiintuneeseen määrittelyyn fiktiivisen tekstin itsereflektiona. Tulevissa tekstianalyysseissä havainnollistan, miksi näin on ja miten itseensä viittaavuus romaanissa tapahtuu.

Metafiktiolla on ollut näkyvä roolinsa Raittilan tuotannossa jo ennen *Canal Grande*a ja erityisesti sen jälkeen. Tässäkin suhteessa romaania *Pamisoksen purkaus* (2005) voidaan pitää Raittilan tähänastisen tuotannon kokeellisimpana romaanina. Ojajärvi (2013) näkee ”Pamisoksessa” hallitsevan metafiktiivisyyden vaikutukseltaan kaksijakoisena: yhtäältä se rikkoo teoksen todellisuusilluusiota; toisaalta, se asettuu romaanin ”temaattiseksi elementiksi”. Metafiktion sekä dekonstruoi että rekonstruoi romaanin välittämää todellisuuskuva. Metafiktion sekä keinotekoisien elämystodellisuuksien tuottaminen asettuvat osaksi 2000-luvun raittilalaista realismia. Tätä Ojajärvi kutsuu ”avantgarderealismiksi”. (Ojajärvi 2013, 289–290.)

Sopivatko nämä määritelmät myös *Canal Grande*en? Ainakin siltä osin, että myös *Canal Grande* ”viittaa kertomusten tuotettuun luonteeseen” ja jossain määrin myös ”sekoittaa todellisuustasoja” (Ojajärvi 2013, 289). On myös perusteltua esittää, että *Canal Grandessakin* metafiktion, sepittäminen ja todellisuuksien tuottaminen nousevat yhdeksi temaattiseksi elementiksi, joskaan ei niin hallitsevaksi kuin ”Pamisoksessa”. *Canal Grandessa* metafiktion ei ole ainoastaan tyyllillinen keino, vaan sillä on suora yhteys myös teoksen tematiikkaan. Elämän muuttuminen elämyksiksi ja spektaakkeleiksi jälkiteollisessa yhteiskunnassa on keskeisiä teemoja Raittilan romaaneissa. Samat kysymyksenasettelut nousevat esiin henkilöhahmojen pohdinnoissa ja keskusteluissa, metafiktiivisinä temppuina ja fiktion esittämän todellisuuden nurinkääntämisenä.¹⁷

¹⁷ Raittilan romaanissa *Marsalkka* (2010) varsinainen tarina keskeytyy romaanin puolivälissä kirjailijan kustantajalleen lähettämiin kirjeisiin, joissa hän pohtii romaanin syntyä, taustoja ja toteutumatta jäänyttä *Mannerheim* -elokuva, jonka käsikirjoituksesta Raittilan piti vastata.

Canal Grandessa kertojat eivät (pieniä poikkeuksia lukuun ottamatta) harrasta avointa itsereflektiota suhteessa omaan kerrontaansa. Sen sijaan metafiktio ilmenee monilla muilla tavoilla. Seuraavassa esimerkissä se on varsin huomiota herättävää. Tässäkin kohtauksessa pohditaan tekstin sisältä käsin sen omaa uskottavuutta, mutta vain epäsuorasti, henkilöhahmon persoonaa arvioimalla:

Tuntui, että olin joutunut mukaan BBC:n laatuohjelmaan, jossa kiekuvalla aksentilla ääntävä brittiprofessori luennoi milloin milläkin maailmankolkalla, niin että edellinen otos voi olla kuvattu Intiassa ja seuraava Etelä-Amerikassa.

[...] Nyt Heikkilä jo viittoilikin kuin brittiläinen televisioprofessori. Se aloitti keskeytyksen jälkeen aina samoin elein uudestaan kuin kameraan tottunut esiintyjä uuden oton. (CG, 81.)

Marrasjärven puheesta voi erottaa kaksi kohtaa, jotka häiritsevät lukijan mahdollisuutta eläytyä täysin kuvattuun maailmaan. Ensinnäkin Marrasjärvi puhuu Heikkilästä suoraan niin kuin tämä olisi jotakin *roolia* esittävä hahmo: tässä tapauksessa kameroille esiintyvä juontaja. Samalla lukijaa epäsuorasti muistutetaan, että Heikkilä edustaa yliopistodosentin karikatyyria. Tämän lisäksi viittaus Sir David Attenboroughiin käy kuvauksesta varsin ilmeiseksi. Se, että romaanin henkilöahmoa verrataan todellisuuden tunnettuun henkilöön, voi metafiktiona toimia samassa funktiossa kuin viittaus johonkin tunnettuun fiktiohahmoon fiktion sisällä. Tästä tapauksesta erityisen tekee se, että viittauskohde on tv:stä tuttu hahmo. Näin lukijakin voi ikään kuin katsella Heikkilää kameran takaa, ja juuri tähän viitataan lainauksen lopussa mainitsemalla kamera erikseen. Kamera on metonymia tilanteessa, jossa kerronnan lähikuva zoomataan Heikkilään. Kameran mainitseminen on myös katkelman toinen metafaktiivisyyttä vahvistava tehokeino. Kohtaus tematisoi romaanissa yhä uudelleen toistuvaa kysymystä fiktion ja todellisuuden sekoittumisesta. *Canal Grande* ei luo fiktiota fiktion sisälle, mutta se leikittelee kahden todellisuuden nurinkääntämisellä. Tätä romaanissa tuodaan esiin erityisesti Venetsian karnevaalien aikana. Syvennyn karnevaalien metafaktioon tarkemmin seuraavassa alaluvussa.

Kuten olen jo tuonut esiin, metafaktiivinen teksti tekee näkyväksi omaa faktiivisyyttään. Erityisesti nykykirjallisuudessa ei ole mitenkään poikkeuksellista, että metafiktion kautta teoksen seipitteellisyys esitetään lukijalle täysin avoimena. Tällöin romaani tarkastelee itseään ja esittää samalla myös laajemman kysymyksen siitä, mitä faktio on (Hallila 2006, 84). Hallila huomauttaa, että ”metafaktiossa teoreettiset näkemykset romaanista, romaanin tehtävästä ja olemuksesta sekoittuvat faktiiviseen todellisuuteen”. Teoreettisen pohdinnan ei kuitenkaan tarvitse olla suoraa ja eksplisiittistä, mikä tarkoittaisi esimerkiksi siitä, että romaanin henkilöahmot keskustelisivat romaanitaiteen keinoista ja tällä tavoin tulisivat viitanneeksi myös itseensä osana romaanitaidetta. Tällaista avointa polemiikka romaanin rajoista ei *Canal Grandessa* käydä, mutta silti romaani reflektoi toistuvasti itseensä. Henkilöahmot eivät keskustele suoraan romaanin epäuskottavuudesta.

Sen sijaan he keskustelevat Venetsian kaupungin, henkilöhahmojen ja käsillä olevien tapahtumien epäuskottavuudesta. Näin luodaan ikään kuin fiktiota fiktion sisälle kuitenkin purkamatta seinää kuvatun maailman ja lukijan väliltä. Kuten toin esiin jo intertekstuaalisuutta käsittelevässä luvussa, *Canal Grande* on pullollaan viittauksia sekä Venetsia-aiheiseen kirjallisuuteen että elokuviin. Intertekstuaaliset alluusiot ovat myös usein tulkittavissa metafiktiivisiksi, sillä epäsuorasti ne viittaavat myös käsillä olevaan teokseen fiktiona. Henkilöhahmot myös itse kommentoivat oman tarinansa epäuskottavuutta ja Venetsiassa kohtaamiensa asioiden irrationaalisuutta. Yksi *Canal Granden* sivuhenkilöistä on amerikkalainen elokuvaohjaaja George, joka suunnittelee Venetsian, muinaisen merimahdin, historiasta *Tähtien sota* -tyyppistä elokuvaasaagaa. Siinä avaruudessa lentelevät ritarit olisi korvattu pelottomilla venetsialaisilla merenkävijöillä. Marrasjärven kerronta luo viittaussuhteen klassikkoelokuvaan. Samalla se tuo esiin romaanissa toistuvan kysymyksen nähdyn, koetun, kuullun ja kerrotun uskottavuudesta:

Elokuva irtosi nyt kokonaan todellisuuspohjastaan. George alkoi puhua kaimastaan ja kollegastaan George Lucasista. Amerikkalaisen Venetsia-elokuva tuntui olevan jotain Tähtien sodan kaltaista. Jenkkiä kiehtoi venetsialaisten peloton ja reipas kauppiashenki, siihen liittyvä riskinotto ja huimien voittojen toivossa suoritettut uskaliaat matkat tunteittomille maille merten taakse ja paluu takaisin avaruustukikohtaa muistuttavaan kotikaupunkiin, joka oli pinta-alaltaan pieni, mutta kuitenkin sekä valloittamaton että yltäkylläisen yllellinen. Elokuvan sankari olisi Han Solon kaltainen omaan pussiinsa pelaava mutta reilu salakuljettajakapteeni, joka seilaisi aluksellaan kartoittamattomia meriä. (CG, 170.)

Myös Marrasjärven kommentti ohjaa metafiktiiviseen tulkintaan. Mikä itse asiassa irtoaa todellisuuspohjastaan: Georgen suunnittelema elokuva vai koko romaani, joka sisältää vahvasti karrikoituja henkilöhahmoja ja absurdejakin tapahtumia? Myös Venetsian kaupungista luodaan romaanissa avoimen keinotekoista kuvaa, ikään kuin se olisi vain yhtä uutta Venetsia-aiheista romaania varten koottu kulissi. Tulkintani mukaan juuri tällaista lukuohjetta romaani lukijalle tarjoaakin. Olipa sitten kysymys romaanista, elokuvasta tai näytelmästä, mikäli se vain sijoittuu Venetsiaan, se on jo tapahtumapaikkansa vuoksi itseään refleктоiva teos – näin *Canal Grande* tuntuisi vihjaavan: Venetsia kerrottuna kaupunkina on *fiktiota*, aivan kuten tämä romaanikin.

Vaikka *Canal Grande* ei olekaan metafiktiivisyydessään häiritsevyyteen asti päälleikävä teos, juuri metafiktio tuo siihen myös postmodernistisen romaanin ulottuvuuksia. Kuten Mika Hallila (2006, 67–74) huomauttaa, metafiktiota ja postmodernismia on usein jopa akateemisessa kirjallisuudentutkimuksessa käsitelty lähestulkoon toistensa synonyymeina, vaikka metafiktiota esiintyy monenlaisessa kirjallisuudessa ja pitkällä aikaperspektiivillä. Postmodernismi puolestaan on paljon muutakin kuin metafiktiota. Joka tapauksessa avoin metafiktiivisyys on usein nähty yhtenä postmodernistisen kirjallisuuden selvimmin havaittavimpana tunnusmerkkinä (mt.). Raittilan romaaneissa postmodernismiin viitataan sekä teosten tematiikan että niiden vahvan itsereflektion

kautta (Ojajärvi 2013a). Myös *Canal Grandessa* lukijaa muistutetaan yhä uudelleen siitä, että hän lukee fiktiivistä teosta. Äärimmäisissä tapauksissa romaanin henkilöhahmot leikittelevät suoraan ajatuksella itsestään fiktiivisinä hahmoina:

Matkalle veneelle dosentti pohti kiinnostuneena, mitkä olivat pidättämisemme todelliset syyt. Oliko Heikkilän mielestä olemassa jotain todellisempia syitä niiden takana, jotka meille oli ilmoitettu? Niin oli tässä kaupungissa aina. Se oli innoissaan ja puhui meistä kahdesta aivan kuin olisimme olleet esimerkkihenkilöitä tai mielikuvitusolentoja jostain kirjasta, emmekä ollenkaan kävelemässä omissa hahmoissamme virkakäyttöön varatulla laiturilla koleaan ilman halki kohti käytännöllisen ja vahvan näköistä poliisivenettä. (CG, 71.)

Lainauksesta tekee mielenkiintoisen paitsi viittaus esimerkkihenkilöihin, mielikuvitusolentoihin ja kirjaan, myös viimeisen virkkeen loppu. Marrasjärvi jatkaa pitkän lauseensa loppuun niin kuin minkä tahansa katkelman kerronnassaan. Esimerkkihenkilöiden ja mielikuvitusolentojen jälkeen se tuntuu yhtäältä tarpeettomalta, toisaalta *kaunokirjalliselta tyylittelyltä*. Omalla tavallaan se vielä painottaa Marrasjärven sanojen metafiktiivistä luonnetta: sitä että Marrasjärvi itse toimii fiktiivisenä kertojana romaanissa. Tällaiset katkelmat tulevat jo hyvin lähelle sitä, mitä kirjallisuustieteessä on tavattu kutsua käsitteellä *metalepsis*. Termillä viitataan kerronnallisten tasojen sekoittumiseen, missä esimerkiksi henkilöhahmo voi alkaa puhutella suoraan lukijaa tai tarinamaailman ulkopuolinen kertoja osallistuukin yllättäen tarinaan (esim. Hosiaislouma 2016, 590).

Canal Grandessa henkilöhahmot eivät puhuttele suoraan lukijaa tai kommentoi itseään fiktiivisinä henkilöinä (muuten kuin ajatuksella leikitellen, kuten ylläolevassa katkelmassa). Henkilöahmot eivät missään vaiheessa astu kokonaan ulos fiktiivisestä maailmasta. Romaani ei ota ratkaisevaa askelta kohti itsestään tietoisien fiktion postmodernistista ääriesimerkkiä, mutta toistuvasti se ikään kuin flirttailee tällä ajatuksella. Fiktion illuusiota ei silti kokonaan revitä auki. Kulissit pysyvät pystyssä, vaikka henkilöahmot niitä itse huojuttavatkin. Ohimenevän hetkellisyytensä vuoksi nämä tilanteet ironisoivat henkilöahmoja kuitenkin täysin riistämättä heidän uskottavuuttaan. Joissakin tapauksissa mimeettistä illuusiota horjuttamalla tuotu ironinen näkökulma voi olla avain koko kertomuksen onnistumiseen. Näin ironian epäsuora impulssi voi lopulta toimia jopa teoksen mimeettistä kuvaa vahvistavana. Tämä voi koskea niin henkilöahmoja kuin kertomisen tapaakin. Tällaisesta toimii esimerkkinä myös seuraava katkelma, jossa Saraspää jälleen kerran ottaa kantaa niin henkilöiden kuin tapahtumienkin uskottavuuteen:

Välillä mietin, tekeekö konsuli, tai mikä hän nyt sitten ikinä onkaan, raffinoitua pilaa läsnäolijoiden ja koko projektin kustannuksella. Välillä taas huomaan ajattelevani, että mikäli minut yhtäkkiä tuotaisiin tähän tilanteeseen, alkaisin epäillä olevani jonkin hallusinogeenisen huumausaineen vaikutuksen alainen. (CG, 90.)

Heti aluksi Saraspää esittää epäilynsä suomalaiskonsuli Sarkolan henkilöön. Vihjaus jää juuri niin epämääräiseksi, ettei siitä voi varmasti päätellä, epäileekö Saraspää jotain muutakin kuin Sarkolan

mahdollista ammattia. Itse tulkitseen Saraspään tekevän Sarkolankin kohdalla sitä samaa luonneanalyysia, jota hän läpi romaanin tekee kaikille suomalaisille. Siinä missä muut suomalaiset tuntuvat näyttäytyvän hänelle stereotyyppisinä hahmoina, Sarkola vaikuttaa muuten vain koomisen epäuskottavalta. Kuten monet muutkin Saraspään pohdinnoista, tämäkin pohdinta vaikuttaa metafiktiiviseltä silmäniskulta lukijalle. Myös lainauksen loppu tukisi sitä, että nyt ollaan jälleen kerran pohtimassa tapahtumien ja henkilöiden uskottavuutta romaanissa yleisemminkin. Metafiktio ei kuitenkaan nouse itsetarkoitukselliseen keskiöön, vaan se on yksi kerronnan tapa ironisoida itse itseään. Metafiktio on siis selkeästi motivoitu keino tehostaa romaanin ironista, omaa uskottavuuttaan horjuttavaa vaikutelmaa. Toisaalta, metafiktiivisten kommentaarien runsas toistuvuus tuntuisi muodostuvan ikään kuin luonnolliseksi osaksi romaanin kerrontaa. Kommentoimalla henkilöahmoja, tapahtumien uskottavuutta, Venetsian kaupunkia sekä aikaisempaa Venetsia-fiktiota metafiktio toimii ironialle alisteisena työkaluna *Canal Grandessa*. Runsas metafiktio ei ole se, mikä erityisesti tekisi romaanista ironisen, mutta tämän itsereflektiivisen keinon tiedostaminen tuottaa osan romaanista syntyvää ironista vaikutelmaa (vrt. Salin 2003, 193–194). Metafiktio on kyllä osa sitä, mitä mm. Salin kutsuu *romanttiseksi itsereflektiivisyydeksi*, mutta vain osa sitä. *Canal Grandessa* itsereflektiota on yllättävänkin runsaasti, jos teosta lukee vain tätä puolta tarkastellen. Silti vain muutamissa kohdissa itsereflektio on erityisen alleviivaavaa, ehkä jopa lukijaa ”häiritsevää”.

Kuten olen tuonut esiin, metafiktio, intertekstuaalisuus ja ironia kytkeytyvät romaanissa vahvasti toisiinsa. Tähän asti intertekstuaalisuuden merkitys on korostunut suhteessa metafiktion painoarvoon ironista vaikutelmaa tuottavana tekijänä. Seuraavassa esimerkissä metafiktiota voi pitää näistä kahdesta merkittävämpänä. Kohtauksessa dosentti Heikkilä vertaa Marrasjärven työtilannetta Venetsiassa tunnetun romaanin henkilöahmon elämäntilanteeseen. Kysymyksessä on Robert Musilin modernistinen klassikko *Mies vailla ominaisuuksia* ja sen keskeinen päähenkilö Ulrich.

Heikkilä ei saanut nauruaan loppumaan. Se selitti kuinka Musilin kirjan sankarissa henkilöityi juuri eurooppalainen byrokratia. Se väitti minunkin edustavan samaa byrokratian ideaa, vaikka en itse sitä tiedä. En viitsinyt sanoa enää mitään. (CG, 98.)

Tässä lukijan huomio saattaa kiinnittyä erityisesti Musilin romaaniin. Tilannehan tavallaan toistaa jo aikaisemmin esiintyneen asetelman, jossa Heikkilä ja Marrasjärvi keskustelivat *Kuolema Venetsiassa* -teoksesta. Tässä tapauksessa Heikkilän puhe on myös avoimen metafiktiivistä eli tapahtumien omaan fiktiivisyyteen viittaamista. Heikkilähän epäsuorasti vihjaa Marrasjärven olevan itsekkin aivan kuin romaanin henkilöahmo – minkä puolestaan voi tulkita myös muistutukseksi lukijalle. Oma merkityksensä on myös sillä, että Heikkilä vihjailee Marrasjärven itsensä olevan kuin ”mies vailla ominaisuuksia”, jonka voi tulkita myös ironiaksi ”huonosti” rakennetusta henkilöahmosta. Entä kuinka tulisi tulkita kappaleen toiseksi viimeisen virkkeen sivulausetta ”vaikka en itse sitä tiedä”?

Entä jos siinä ei tosiasiaa puhutakaan ”byrokratian ideasta” vaan miesten roolista fiktiivisen teoksen henkilöhahmoina? Itse tulkitseen niin, että tässäkin tapauksessa merkitys on kaksitasoinen: Heikkilän sanoilla on sekä kirjaimellinen että ironisen metafiktiivinen tasonsa. Todelliseksi kysymykseksi jääkin se, tiedostaako Heikkilä itse heidän asemansa romaanihenkilöinä. Ainakin hän vihjaa asiaan usein eri tavoin romaanin aikana, mutta teoksen kokonaisuutta arvioidessa tämä vaikuttaisi olevan paremminkin osa teoksen ironista strategiaa: sisäistekijän leikittelyä. Heikkilä itsehän on yksi *Canal Granden* koomisimmista hahmoista, akateeminen narri, jolle metafiktiiviset puheet roolihahmoista lankeavat ikään kuin itsestään.

Kuten Tammi huomauttaa, kertoja on alisteinen itse tekstille eikä tavallisesti tiedosta asemaansa fiktiivisen tekstin kertojana (*fiktiivisenä agenttina*), mutta varsinkin postmoderneissa teoksissa tätä ”luonnolliseksi” koettua mallia on usein tietoisesti rikottu (Tammi 1992, 12; 30). Tässä suhteessa henkilökertojat ovat vielä oma erityinen lukunsa, koska pääsääntöisesti hekin pyrkivät luomaan vaikutelmaa olevansa itse vastuussa kerronnastaan ja myös kerronnan esittävästä tekstistä. Jos kuitenkin samaan aikaan henkilökertoja itse kyseenalaistaa asemansa tai edes vihjaa siihen, ettei olisikaan vastuussa omasta kerronnastaan, on vaikutelma väistämättä fiktion illuusiota purkava ja ironinen. Kerronnan normeiksi miellettyjä tapoja vastaan rikotaan (mt. 12). *Canal Granden* metafiktiossa onkin usein kysymys juuri tästä kerronnan totuttujen hierarkioiden horjuttamisesta. Sen funktio on tuoda avoimen provokatiivisella tavalla esiin kertomuksen fiktiivisyys. Samalla se väistämättä ironisoi koko teoksen ja samalla horjuttaa romaanikerrontaan yleisemmin liitettyjä konventioita ja ”sääntöjä”, joiden rikkomiseen *Canal Granden* lukija ei ehkä ole osannut varautua.

5.2 Suomalaisen omat karnevaalit

Arvoitus ratkeaa, kun pysähdyn oikein tutkimaan tätä taivaallista ilmiötä. Kyseessä on joku optillinen aparaatti. Talojen väliin on viritetty vajereilla valtava kiekon muotoinen peili. Se kokoa jostakin heijastetun keltaisen valon ja palauttaa moninkertaisena takaisin. Tämä Fellinin elokuvien rekvisiittaa muistuttava karnevaalikuu on itse asiassa paljon isompi ja tehokkaampi kuin oikea taivaallinen kuu. Felliniläinen rekvisiittakuutamo todistaa jälleen kerran vanhan totuuden: taiteessa keinotekoinen on aina parempaa kuin oikea. Sitä paitsi päästää kaikkialla ulvova karnevaali julkean pierun päin sovinnasta estetiikkaa, joka jaksaa pohtia jotain niin perifeeristä kuin »keinotekoisuus» tai »aitous».

(CG, 240–241.)

Vain taiteelle on sen onnellisimmilla hetkillä suotu sisällyttää lumeeseen oleminen niin, että se voi tarjota tämän olemisen oman itsensä kanssa. Siksi taide on täydellistä ja vapautuu kaikesta keinotekoisuudesta vasta ollessaan enemmän kuin taidetta.

(Simmel 2005, 167.)

Romaanin loppupuolella sen keskeisimmät henkilöt osallistuvat Venetsian karnevaaleihin. Kuten Juhani Sipilä huomauttaa, karnevaaleissa yhdistyvät kertomuksen maailman todellinen ja allegorinen taso (Sipilä 2014, 75). Näissä luvuissa myös romaanin itserefleksiivisyys nousee aivan erityiseen asemaan. Karnevaalit tuntuisivat toimivan eräänlaisena historiallisena peilinä, joka alleviivaa koko

romaanin sepitteellistä keinotekoisuutta. Kuten tulen pian osoittamaan, karnevaali sekoittaa romaanin esittämän ”todellisuuden” romaanissa esitettyyn fiktion. Näin siis kaksi fiktion eri tasoa sekoittuvat niin, että kaikki romaanin henkilötään eivät enää tiedä, mikä on ”totta” ja mikä keksittyä.

Aluksi keskeiselle sijalle nousevat kuitenkin karnevaalien historian, luonteen ja idean esittely, joista pääpaino on dosentti Heikkilän esitelmillä. Toisaalta myös henkilöiden keskustelut ja pohdinnat erilaisista rooleista, naamiaisasuista ja tapahtumien epätodellisuudesta ovat näkyvästi mukana. Ideana näyttäisi olevan koko romaanin uskottavuuden koetteleminen ja sille nauraminen. Samaan aikaan tapahtumat näyttäisivät toteuttavan Bahtinin ajatusta siitä, että karnevaali ei olisi varsinaisesti esitys, vaan jotain jossa eletään ja johon myös kaikki katsojat tavalla tai toisella osallistuvat:

Karnevaali on näytös ilman ramppia ja erottelua esiintyjiin ja yleisöön. Karnevaalissa kaikki ovat aktiivisia osanottajia, kaikki osallistuvat karnevaalin aktiin. Karnevaalia ei seurata sivusta eikä sitä tarkkaan ottaen edes näytellä, vaan siinä eletään sen lakien mukaan niin kauan kuin nämä lait ovat voimassa, ts. eletään **karnevaalin elämää**. Karnevaalielämä on elämää, joka on joutunut pois **tavallisilta** raiteiltaan, se on tiettyssä määrin ”nurinpäin käännettyä elämää”, ”maailma ylösalaisin” (”monde à l’envers”). (Bahtin 1991, 180.)

Näin ollen karnevaali ei edusta teatteria eikä edes katuteatteria sanan perinteisessä merkityksessä. Karnevaali on kokonaisvaltainen spektaakkeli. Se on arkipäivän sääntöjen ja säädyllisyyksien nurinkääntämistä, samoin erilaisten roolien ja valta-asetelmien kumoamista, kuten narrin ja kuninkaan aseman tilapäistä vaihtamista: ”karnevaalikuninkaan narrimainen kruunaus ja kruunun riisto” (Bahtin 1991, 182–184). Arvohierarkioiden nurinkääntämistä on aikojen saatossa myös tulkittu eri tavoilla. Eliitin tulkinta satirisoi kansan vallankumouksellisia pyrkimyksiä. Köyhälistölle nurinkurinen hierarkia on osoittanut, että valta ja järjestys voidaan tarvittaessa myös vaihtaa. (Willman 2007, 72–73.) Salinin mukaan Bahtinin tulkinta karnevaalista on ”idealistinen utopia”, joka hetkellisesti kumoaa ihmisten välisen epätasa-arvon (Salin 2008, 19). Niin tai näin, *Canal Grandessa* ”bahtinilainen utopia” tuntuisi todella hetkellisesti toteutuvan. Roolien nurinkääntymistä kuvataan seikkaperäisesti myös Saraspään selonteoissa. Lisäksi karnevaalien aikaiset tapahtumat tukevat tätä muuttunutta tilaa. Kaupungin jäätyminen ja viranomaiskoneiston täydellinen halvaantuminen symboloivat karnevalistista vallankumousta. Marrasjärvi ja Heikkilä puolestaan pelastavat vedestä aasin, eläimistä alempiarvoisen, joka kuitenkin karnevaaleissa näyttelee erityistä roolia.

Väärän kuninkaan kruunaaminen on karnevaalin keskeisiä tapahtumia, ja väärä kuningas paljon taiteessakin käytetty hahmo. Hän on samaan aikaan oikean kuninkaan parodia ja kuninkaaseen kohdistuvan pilkan ja satiirin kohde. Kaunokirjallisuudessa väärä kuningas ei usein ole edes tietoinen omasta asemastaan. (Willman 2007, 74–75.) *Canal Grandesta* voidaan osoittaa tällainen omasta roolistaan tietämätön väärä kuningas, joka on insinööri Marrasjärvi. Karnevaaliumun aikana

Marrasjärvi nousee lähes messiaaniseen asemaan johtaessaan kaupungin taistelua jäätymistä vastaan. Marrasjärven ”kuninkuudessa” on nähtävissä myös parodian kautta toteutuvia raamatullisia alluusioita, kun hän toistuvasti kulkee (jäätyneen) veden päällä, jota venetsialaiset aluksi pelkäävät. Lisäksi Marrasjärvi pelastaa avantoon pudonneen aasin. Karnevaalin ambivalenssi toteutuu tässäkin suhteessa, sillä aasi edustaa eläimistä alhaisinta mutta kytkeytyy myös Jeesuksen elämään. Aasilla oli erityismerkitys keskiajan karnevaalikulttuurin kirkollisia messuja pilkkaavissa seremonioissa. Aasi oli ”ivamukaelma jumalasta” (Bahtin 2002, 71–72, 311; Salin 2008, 69). Alhainen aasi, ”tyhmä” ja väheksytty eläin, nostettiin hetkeksi ylhäiseen asemaan. Tätäkin kautta karnevaalikulttuuria tuodaan vahvasti esiin *Canal Granden* lopussa, ja mitä ilmeisemmin pyrkimys on mahdollisimman uskottavaan kuvaukseen, missä myös historialliset faktat on huomioitu.

Bahtinin karnevaali-tulkintaa on myös kritisoitu, ja sen on esitetty perustuvan liiaksi vain kaunokirjallisiin lähteisiin (Willman 2007, 77). Oman tutkimukseni puitteissa bahtinilainen karnevaali-tulkinta kuitenkin riittää, sillä en tutki ensisijaisesti karnevaalin syvintä olemusta. Lisäksi kaunokirjallinen tutkimuskohteeni tuntuisi mukailevan vahvasti juuri bahtinilaista tulkintaa karnevaalin perusluonteesta, joka oman käsitykseni mukaan perustuu ennen muuta vahvaan ambivalenssiin. Karnevaali on vastakkaisuuksia, nurinkääntämistä, samaan aikaan hyväntahtoista mutta myös rivoa ja paikoin julmaakin naurua. Tästä on pohjimmiltaan kysymys myös raittilalaisessa karnevaalissa. *Canal Granden* Karnevaali-jaksossa on hauska kohta, joka tuntuisi olevan kuin fiktiivinen tekstiesimerkki edellä lainaamastani Bahtinin ajatuksesta, jonka mukaan karnevaalia eletään ja ”ilman ramppia ja erottelua esiintyiin ja yleisöön”. Samalla tilanteen karnevalistinen hauskuus onkin monikerroksisempaa kuin millaisena se näyttäytyy sitä vierestä seuraaville suomalaisille. Myös tilanteen metafiktiivinen ulottuvuus nousee esiin ja erilaiset todellisuudet sekoittuvat myös väärinkäsitysten kautta.

Kun poliisipäällikkö kovistelee naamiaisasuun pukeutunutta veljenpoikaansa Carloa, Tuulin poikaystävää, joka on sotkeutunut salakuljetusvyyhtiin, dosentti Heikkilä luulee kyseessä olevan improvisoitua katuteatteria *Commedia dell'arte* n hengessä; onhan nyt menossa karnevaalit ja mainitut henkilötkin pukeutuneina karnevaaliasuihin.

Heikkilä supatti, että ylikomisario oli omaksunut kolmannen keskeisen *Commedia dell'arte* -roolin. Hän oli nyt Il Capitano, rehentelevä sotilas, joka joissakin juonikuvioissa saattoi olla Pulcinellan isä. Harlekiini oli yleensä veijarimainen palvelija, mutta saattoi olla myös yksi nuorista miehistä, jotka pyörivät Pulcinella-neidon kilpakosijoina. [...] Oli luonnollista, että Il Capitano nyt tyrkki Harlekiinia pitkin laituria, kun oli kerrankin saanut riiviön näppeihinsä ja vieläpä tyttärensä ihanasta seurasta. (CG, 281–282.)

Tilanteessa rakennetaan aivan erilaista erehdysten komediaa. Heikkilä ja Marrasjärvi luulevat kyseessä olevan pelkkää show'ta. Todellisuudessa poliisipäällikkö on aivan raivoissaan veljenpojalleen. Karnevaalien alettua sekä Heikkilä että Saraspää ovat toistuvasti muistuttaneet yhdestä karnevaalien perusluonteeseen kuuluvasta seikasta: roolien kääntämisestä pääläelleen, ylhäisen alentamisesta ja alhaisen ylentämisestä. Samasta syystä poliisipäällikkökin on joutunut itsekin (vastoin omaa tahtoaan) pukeutumaan tavallisen rivipoliisin virka-asuun. Nyt suomalaiset luulevat hänen vain esittävän *rooliaan*, koska hän on pukeutunutkin roolinsa mukaisesti. Rooleilla leikittely tulee tässä siis aivan konkreettisesti käännetyksi nurin niskoin. Mutta suomalaiset eivät siitä tiedä mitään, vaikka Marrasjärvi vähän tätä kaikkea kummasteleekin:

Ihmettelin, kuinka päällikkö osasi noin vain tämän näytelmän vuorosanat. Dosentin mukaan kaikki perustui improvisaatioon. Karnevaalinäytelmien hahmot olivat ikiaikaisia, joiden luonteenpiirteet ja reagointitavat olivat vakiintuneet. Karnevaaleja ja katuilveilyä ikänsä seuranneet italialaiset osasivat kyllä ottaa minkä tahansa arkkityypin roolin ja alkaa käyttäytyä kyseisen ylisukupolvisen näytelmähenkilön osan edellyttämällä tavalla. (CG, 282.)

Dosentin selonteko Commedia dell'arten luonteesta on hyvin tiivistetty. Mutta tilanteen hauskuus ei synnykään nyt siitä, että asuihin pukeutuneet henkilöt esittäisivät roolejaan, vaan siitä, että tapahtumia sivusta seuraavat luulevat heidän esittävän niitä. Lukija (mikäli hän on oivaltanut tilanteen oikean tolan) nauraa samalle asialle kuin Heikkilä mutta eri syystä. Lisäksi Heikkilä itse joutuu tietämättään naurun kohteeksi. Näin ollen myös *draamallinen ironia* toteutuu kohtauksessa erityisen näkyvästi. Draamallisella ironialla on perinteisesti viitattu tilanteeseen, jossa yleisö tai lukija tietää enemmän kuin henkilöhahmo (Colebrook 2004, 14–15, 180; Hosiaislouma 2016, 168–169; Kinnunen 1994, 141–143). Näin katsojalla on vallan paikka suhteessa henkilöhahmoon. Tässä tapauksessa lukijalla on ainakin mahdollisuus tietää enemmän kuin Heikkilä ja Marrasjärvi.

Komisario oli ottanut Harlekiinin vyöllä roikkuneen patukan ja veteli sillä aivan silmittömästi Harlekiinia päin naamaa. Patukka oli tehty talouspaperirullasta ja hajosi muutaman lyönnin jälkeen kierteiseksi pahvisuikulaksi, jonka komisario polki jalkoihinsa raivokkaasti karjahdellen.

– Bravo... Bravissimo! Dosentti taputti käsiään ja huusi.

Ylikomisario mulkaisi sitä pahasti ja jatkoi Harlekiinin haukkumista. (CG, 282.)

Dosentti Heikkilälle koko Venetsian-retki on toiminut jonkinlaisena yrityksenä tuoda kaupungin värikäs historia elävänä osaksi nykyhetkeä. Nyt kun se näyttää toteutuvan vieläpä näin riemastuttavalla tavalla, hänelle ei tietenkään tule mieleenkään, että *todellisuus* voisi olla jotain muuta kuin miltä se näyttää.

Toteutuakseen draamallinen ironia tarvitsee siis vastaanottajalta riittävää tietämystä, ymmärryksen tilanteen ironisuudesta (Booth 1974, 255–256). Tässä suhteessa se ei tietenkään poikkea muista ironian muodoista, sillä ne kaikki ovat lopulta tulkinnasta riippuvaisia. Jos nyt analysoimme edellisen kohtauksen asetelmaa Toini Rahdun *ironiakomponentteja* hyödyntäen, se näyttää seuraavalta:

1.) Kohtauksen ironian negatiivinen sanoma voidaan luokitella ironisoivaksi ivaksi, joka kohdistuu erityisesti Heikkilään ja Marrasjärveen, mutta myös laajemmin koko tilanteeseen roolihahmoineen ja väärinkäsityksineen.

2.) Tuottajan (sisäistekijän) intentiona näen kohtauksen metafiktiivisen funktion, jossa karikatyyriset romaanihenkilöt luulevat seuraavansa karikatyyreihin nojaavaa esitystä (joka luonnollisesti tapahtuu fiktion sisällä). Kyseessä ei ole varsinainen peilirakennelma (*Mise en abyme*) sen perinteisessä merkityksessä, mutta tilannetta olisi vaikea ohittaa suhteuttamatta sitä koko romaanin kontekstiin ja henkilöhahmojen edustamiin roolihahmoihin. Lisäksi väärinkäsitykset ovat muutenkin isossa roolissa läpi romaanin. Niihin johtavat milloin yhteisen kielen puute, milloin kulttuuriset erot, milloin riittävän tiedon puute.

3.) Ironian kohteita voi löytää kohtauksesta useampiakin, mutta itse ehdotan sen ensisijaiseksi kohteeksi liiallisen ja kritiikittömän uppoutumisen taiteen välittämiin illuusioihin. Näitähän romaani purkaa säännöllisesti jo ennen karnevaali-jaksoa. Myös dosentin edustama ”kirjaviisaus” on romaanin kontekstista tarkasteltuna perusteltua nähdä yhtenä ironian kohteena. Heikkilä luulee elävänsä Venetsiassa historiallista esitystä, joka on ikään kuin irti tarinamaailman todellisuudesta. Paradoksaalista Heikkilän ”harhassa” on se, että hän on kuin onkin lähimpänä totuutta, sillä he kaikki ovat tietämättään osa romaanin rakentamaa fiktiivistä esitystä.

4.) Edellä mainituista syistä ironian ensisijainen uhri on dosentti Heikkilä.

5.) Ironian toissijainen uhri on Marrasjärvi, joka osittain dosentin puheiden vaikutuksesta myös ymmärtää tilanteen väärin, vaikka omalle tyyliilleen uskollisena epäilee näkemäänsä. Asetelmassa erityisen mielenkiintoista onkin juuri se, että myös kertoja itse on ironian uhri, mutta ei ensisijainen. Lisäksi on täysin mahdollista, ettei lukijakaan pysy täysin kärryillä siitä, mitä kohtauksessa todellisuudessa tapahtuu. Tämän vuoksi myös lukija saattaa joutua tietämättään ironian uhriksi.

Riemastuttava kohtaaminen myös tukee bahtinilaista karnevaalitulkintaa, jonka mukaan karnevaali sijoittuu ”taiteen ja elämän rajoille” (Bahtin 2002, 9). Se on siis myös rinnakkaisten todellisuuksien karnevaalia. Bahtin jatkaa, että ”karnevaalin aikana ei ole muuta elämää kuin karnevaali”. Karnevaalista ei voi poistua, sillä karnevaali ei rajaudu mihinkään tilaan. Tällä Bahtin ilmeisesti tarkoittaa sitä, että karnevaalia ei esitetä rajatussa tilassa, kuten näyttämöllä, vaan eletään hetkessä ja yhdessä: kollektiivina. Luonnollisesti karnevaalin raja kulkee silti aina jossain. *Canal Grandessa* karnevaalin tila rajautuu Venetsian kaupunkiin sekä tiettyyn sivumäärään romaanin lopussa. Toisaalta, voimme perustellusti lukea suomalaisryhmän edesottamuksia läpi romaanin karnevaalin

allegorisena tasona, kuten Sipilä esittää (2014, 75). Suomalaisten karnevaalit ovat olleet kaiken aikaa käynnissä, kun venetsialaisten karnevaalit vasta alkavat.

Heikkilän selostaman *Commedia dell'arte* -kohtauksen jälkeenkin karnevaali jatkuu vahvasti metafiktiivinen kärki edellä. Edellä nähty ”näytelmä” nimittäin innostaa Heikkilää niin suuresti, että hän ryhtyy pohtimaan suomalaisillekin omia karnevaalihahmoja:

Heikkilä tuli tohottamaan, että meidänkin pitäisi hankkia naamiaisasut. Hän tietysti olisi itseoikeutettu Il Dottore, huvittava oppinut, joka sönköttää omatekoista latinaa, luennoi loputtomia rikkiviisauksia ja on tietävinään kaikesta kaiken, vaikka ei oikeasti tiedä mistään mitään. Minä voisin ruveta vaikka Brighellaksi. Ei saatana! Dosentti keksi, että olin ilmiselvästi Pantalone, äreä vanhempi mies, joka myös sai kaiken aikaa olla huolissaan tyttärestään, mutta kurkki itse kuitenkin salaa nuorten tyttöjen hameitten alle. Käskin sen pitää suunsa kiinni. (CG, 282.)

Tämä on eräänlainen metafiktiivinen taitekohta jo lopuilleen kääntyvässä romaanissa. Viimeistään nyt lukijalle tehdään avoimesti selväksi, että henkilöhahmot toteuttavat heille asetettuja rooleja, joiden esikuvina ainakin osittain toimivat myös Heikkilän esittelemät *Commedia dell'arte* -hahmot. Romaanin keskeiset henkilöt näyttäisivät nojaavan sekä stereotypioihin että karnevaaliperinteeseen (Sipilä 2014, 91). Kun henkilöiden roolit fiktiivisinä hahmoina tuodaan näin avoimesti esiin, samalla koko teoksen syvin olemus tulee jälleen hämmentävän lähelle filosofi Georg Simmelin kirjoitusta Venetsiasta ja ihmisistä Venetsiassa:

Kaikki ihmiset kulkevat Venetsiassa kuin näyttämöllä, touhukkaina, saamatta kuitenkaan mitään aikaan, tai joutavia haihatellen he sukeltavat esiin milloin mistäkin kadunkulmasta hävitäkseen heti kohta toisesta kulmasta näkymättömiin. He ovat kuin näyttelijöitä, jotka eivät ole mitään, jotka eivät ole mitään estradin ulkopuolella; tapahtumat rajoittuvat näyttämölle eikä niillä ole syytä eikä seurausta kohtausta edeltävässä eikä sen jälkeisessä todellisuudessa. (Simmel 2005, 164.)

Noudattaako *Canal Grande* estetiikassaan Simmelin filosofiaa? Tekeekö Venetsia teatraalisena kaupunkina myös siellä olevista ihmisistä rooliensa mukaisia näyttelijöitä? Onko Venetsiassa oleminen aina enemmän tai vähemmän eräänlaista spehtaakkelia? Vai onko kysymys sittenkin koko elämän mittaisesta näytelmästä, rooleista, joihin Heikkilä omassa puheenvuorossaan viittaa? Nämä ovat kysymyksiä, joihin romaani ainakin epäsuorasti haastaa ottamaan kantaa.

Bahtinin Dostojevski-tutkimuksessa on paljon sellaisia huomioita Dostojevskin ”karnevalisoidun romaanin genrestä”, jotka mielestäni ovat erittäin relevantteja myös Raittilan romaanin kohdalla. Yksi tärkeimpiä niistä on henkilöhahmojen asema tiettyjen ideoiden edustajina. Toisin kuin Dostojevskilla, Raittilan hahmot eivät niinkään edusta tiettyä ideologiaa, vakaumusta, maailmankatsomusta tai filosofiaa, vaan ennen muuta erilaisia ihmistyyppisiä ja elämäntapoja. Marrasjärvi edustaa konservatiivista maskuliinisuutta, suoraa toimintaa, työteliäisyyttä ja teknokratiaa. Liioittelun kautta Marrasjärvi on oman tyyppinsä helposti tunnistettava edustaja. Samoin on Heikkilä omassa lajissaan: akateemisena vanhana poikana, kirjoihin hautautuvan

professorin parodisena stereotyyppinä, jonka esikuva löytyy suoraan myös *commedia dell'arte*sta (Hosiaislouma 2016, 133), kuten Heikkilä itsekin toteaa. Saraspää on addiktoitunut ja hieman itsetuhoinen taiteen rakastaja, kirjoittava intellektuelli, joka on tuttu hahmo monista muista romaaneista, elokuvista ja näytelmistä. Saraspään dekadentissa itsetuhoisuudessa on hieman baudelairelaista dandya, joka sekoittuu hillitympään kulttuuriesseisti-tyyppiin. Hänen esikuviaan voi löytää myös monista matkakirjoista.

Jos Dostojevskilla aatteet ja maailmankatsomukset on personoitu (Bahtin 1991, 143.), Raittilan *Canal Grandessa* luodaan stereotypioita kansallisuuksista ja ammateista. Samalla he myös kamppailevat keskenään näiden elämäntapojensa edustajina. Tästä syntyvät törmäykset ovat olennainen osa *Canal Granden* tuottamaa komiikkaa; henkilöhahmojen näkemykset ja työskentelytavat kun ovat niin toivottoman kaukana toisistaan.

Edellisessä lainauksessa dosentti Heikkilä on myös niin tietoinen omasta *roolistaan* kuin se ylipäättään on mahdollista ilman, että hän suoraan ilmaisisi olevansa henkilöhahmo romaanissa. Tämän lähemmäs sitä ei voi tulla, eikä tämän lähemmäksi enää tullakaan. Metaleptinen huipennus eli lukijan suora puhuttelu henkilöhahmon taholta jää puuttumaan, mutta toisaalta sellainen ei olisi enää tarpeenkaan. Romaanin metafiktiivinen luonne on tehty jo aivan selväksi muutenkin. Bahtinin mukaan luonteenomaista romaanin genrelle ei ole realistinen ihmiskuva, vaan kielellä tuotettu kuva ihmisestä (Bahtin 1981, 336). Samalla kun Heikkilä tulee yhä tietoisemmaksi keskeisistä ominaisuuksistaan romaanin maailmassa, lukija tulee yhä tietoisemmaksi Heikkilästä romaaniin luotuna karrikoiduna henkilöhahmona. Tämä tapahtuu kuitenkin niin, että romaanin fiktiivistä illuusiota ei rikota kokonaan. Näin myöskään henkilöhahmoihin sisältyvää ironista latausta ei päästetä tyhjentyään. Vähitellen tilanne ikään kuin palaa entiselleen, vaikka itserefleksiivisyys pysyykin miesten keskustelussa mukana:

Dosentti kysyi, miksi minun piti olla sellainen tosikko. Karnevaali on olemassa sen vuoksi, että ihmiset etsivät itsestään arkkityypisen minänsä ja ovat hetkisen irrallaan reaalityodellisuudeksi kutsutusta toimintaympäristöstään. Se näytti kädellään aasien ja klovnien kansoittamaa kaupunkia, joka välähteli rakettien ja soihtujen valossa ja kysyi oliko tämä mielestäni kovin uskottavan ja toden näköistä. Aku Ankka – lehden pikkuhinaajaa muistuttava romuproomu ryntäsi juuri valtavasti vettä pieksäen jään kimppuun ja sai siitä irti pari hassua laattaa. Oli pakko myöntää, että kaikki näytti lähinnä juopuneen unelta. (CG, 283.)

Tällaisia puheenvuoroja voi tulkita myös epäsuoriksi kehotuksiksi lukijalle pohtia sitä, kuinka uskottavilta kerrotut tapahtumat ja kuvaillut henkilöhahmot yleensäkin vaikuttavat. Karnevaalien ulkoinen keinotekoisuus ja romaanin sisäinen epäuskottavuus sulautuvat ikään kuin yhteen, ja dosentti puhuttelee Marrasjärven lisäksi myös romaanin yleisöä. Kysymys todesta ja fiktiosta, joka on ollut läsnä koko romaanin, konkretisoituu nyt aivan eri tavalla. Suomalaiset eivät osallistu

karnevaaleihin sattuman oikusta, vaan sitä kautta alleviivataan koko romaanin keinotekoisuutta. Allegorinen ja todellinen karnevaali yhdistyvät (Sipilä 2014, 91–92). Se, että myös Marrasjärvi ottaa jollakin tavalla kantaa näkemiensä asioiden epäuskottavuuteen, on jo sinänsä mielenkiintoinen käänne loppuaan kohti kääntyvässä romaanissa. Samalla vaikuttaisi siltä, että dosentin esittämä kysymys ja Marrasjärven vastaus on suunnattu myös keskustelijoiden ulkopuolelle. Lavasteiden purku on jo hyvässä vauhdissa. Romaanin loppua kohti tullessa itserefleksiivisyys selvästi lisääntyy ja metafiktiivinen leikittely onkin keskeisellä sijalla romaanin karnevaali-jaksossa. Myös kysymys henkilöhahmojen karrikoiduista rooleista tematisoidaan:

Heikkilän mukaan me itsekkin olimme yllättävän pitkälle pelkkiä luonnenaamioita ja tyyppejä emmekä mitään moniulotteisia ja täyteläisiä henkilöitä. Aloin kyllästyä Heikkilän jaanauksiin. Se selitti vain tarkoittaneensa, että ihminen luulee olevansa vapaa yksilö, mutta on tosiasiaa kasa rooleja, jotka vaihtuvat, kun tilanne vaihtuu. (CG, 283.)

Tämäkin katkelma käy hyvänä esimerkkinä tilanteesta, jossa dosentti puhuttelee samaan aikaan Marrasjärveä, mutta myös ikään kuin tämän ohi suoraan lukijaa. *Canal Grande* ei siis ainoastaan tuota ja toista jo olemassa olevia stereotyyppejä. Metafiktion kautta se myös kutsuu lukijaa osallistumaan näillä valmiilla tyypeillä leikittelyyn. Romaani tavallaan irvailee omille keinoilleen ja sille, että kaikki on täysin avointa. Huomattavaa kuitenkin on, että ylläolevan sitaatin viimeisen virkkeen voi yhtä hyvin lukea viittauksena romaaniin itseensä kuin sen ulkopuoliseenkin todellisuuteen. Heikkilä ikään kuin hieman perääntyy sanoissaan ja samalla niiden metafiktiivinen paljastavuus saa monitulkintaisuutta. Erilaiset roolit ja niihin kiinnittyvät odotukset – liittyivätpä ne sitten sosiaaliin tilanteisiin, sukupuoleen, työhön tai opintoihin – ovat varmasti meille kaikille tuttuja, pidimmepä niistä tai emme. Dosentti Heikkilän on siis tilanteessa tietoisesti itseironinen, mutta ironia suuntautuu myös teoksen ulkopuolelle. Se, että henkilöiden metafiktiiviset huomautukset lisääntyvät romaanin loppupuolella, liittyy tulkintani mukaan teoksen suurempaan metafiktiiviseen kehukseen, jossa Venetsia toimii ikään kuin näyttämönä ja romaanin päähenkilöt näyttelijöinä. Lopussa näyttelijät alkavat purkamaan esityksensä lavasteita eli tuomaan näkyvämmiin esille romaanin keinotekoisia elementtejä, vaikka romaani on samaan aikaan yhä kesken. Esitykseen kuuluu myös sen *esityksellisyyden* paljastaminen. Lukijalle on käynyt yhä ilmeisemmäksi, että *Canal Granden* poetiikkaan kuuluu sekä ”illuusiomaailma että tuon maailman osoittaminen illuusioksi”, ja romanttisen ironian tapaan se tekee näkyväksi, ”miten illuusio toimii *kaikessa* taiteessa” (Saariluoma 1998, 72). Se, että meneillään ovat myös Venetsian karnevaalit naamiaisasuineen ja outoine tapahtumineen, on osa tätä suurempaa metafiktiivistä kehystä, joka sulkee sisälleen teoksen suuria temaattisia kysymyksiä. Karnevaalit ja naamiaisasut vain toistavat ja tekevät näkyvämmäksi sen, mistä on oikeastaan koko ajan ollut muutenkin kysymys: esityksestä.

Canal Granden metafiktiivinen eetos vahvistuu romaanin loppua kohden ja on toistuvaa tasapainottelua illuusion säilyttämisen ja purkamisen välillä. Huomio keskitetään ennen kaikkea tapahtumaympäristöön, Venetsiaan. Romaanin vanhetessa Venetsian kaupunki tuntuu muuttuvan yhä enemmän pelkäksi kulissiksi, jonka tuottamaan illuusioon henkilöhahmot eivät enää itsekään jaksaa uskoa. Romaanin lopussa kulttuuriasiainneuvos Snell kertoo Marrasjärvelle, että insinöörin asema projektin asiantuntijana on käymässä vaikeaksi. Marrasjärven aikaisemmin pitämä esitelmä Venetsiaa uhkaavista vaaroista on politisoitunut muiden maiden asiantuntijaryhmissä. Kuten Snell esittää, insinööri on muuttunut ”aseeksi sihteeristön sisäisissä intrigeissä” (CG, 284). Suomalainen insinööri on siis koettu uhkana muun Euroopan harjoittamassa byrokraattisessa valtapelissä. Suomen maineesta ja ennen kaikkea omasta maineestaan huolestunut Snell pyytää, että Marrasjärvi voisi itse luopua vastuistaan ryhmässä. Kulttuuriasiainneuvos pahoittelee syntynyttä vaikeaa tilannetta, mutta Marrasjärveä se vain huvittaa:

Rupesin nauramaan. Kulttuuriasiainneuvos katsoi hämmentyneenä. Näytin kädelläni Canal Grandea, jonka päällä käveli kaikenlaisia möykkääviä olentoja kuin ala-asteen joulunäytelmästä karanneita. Pikkuinen proomu jyskytti edestakaisin yhä lyhyemmäksi käyvässä avovedessä, kohta se jäätyisi paikoilleen ruosteenpunaisen valaistun palazzon eteen. [...] Sain kysytyksi Snelliltä luuliko tämä, että olin tällaisessa kaupungissa vapaaehtoisesti. Heikkiläkin purskahti nauruun. Emme saaneet dosentin kanssa naurua loppumaan. Snell tuijotti meitä pelästyneen näköisenä, mutta alkoi lopulta nauraa itsekkin.

Poliisipäällikkö saapui ja ilmoitti, että hänen piti tulla oikein katsomaan lähempää tätä suomalaisten omaa karnevaalia. Se sanoi kuulleen arktisesta hysteriasta. Oliko tämä sitä? (CG, 285.)

Marrasjärven puheen voi perustellustikin tulkita kohdistuvan suoraan lukijalle. Korostaessaan kaiken näkemänsä koomillisuutta hän samalla alleviivaa sen epäuskottavuutta. Epäuskottavuuden korostaminen on osa teoksen metafiktiivistä strategiaa. Sen tarkoitus on ironisoida fiktion luomaa illuusiota, jonka valheelle lukija omasta tahdostaan antautuu. Juuri tässä on romaanin ironisen metafiktiivisyyden ydin: lukijaa haastetaan säännöllisin väliajoin. Kun yksi metafiktiivinen kepponen on unohtumassa, toinen heitetään jo eteen. Metafiktio tekee näkyväksi fiktion fiktiivisyyden (Waugh 1984, 6–7). Edellä mainitussa kohtauksessa metafiktiivinen kujeilu ulottuu myös venetsialaiseen poliisipäällikköön, jolle ”arktinen hysteria” tuskin oikeasti on tuttu käsite. Samalla se on yksi kirjallinen viittauskohde lisää romaanin laajassa tekstimosaiikissa. Poliisipäällikkö mainitsee myös ”suomalaisten omat karnevaalit”, josta romaanissa pohjimmiltaan on koko ajan ollut kysymyksiä. Molempien henkilöiden puheita voidaan siis tulkita metafiktion kautta ja niiden ilmeisenä funktiona onkin alleviivata koko romaanin seipitteellisyyttä. Lähes poikkeuksetta näihin romaanin itseään reflektoiiviin kohtauksiin sisältyy ironinen nauru, joka kääntyy henkilöhamojen lisäksi fiktion itseensä.

Metafiktiivinen teksti luo illuusion todellisuudesta, mutta myös paljastaa sen. *Canal Grande* tekee tätä erityisesti karnevaaliluvuissa. Tästä parhaita esimerkkejä on heti tämän luvun alussa viittaamani

kohta, jossa Saraspää puhuu karnevaaleissa näkemästään tekokuusta todeten samalla, että keinotekoinen on aina todellisuutta uskottavampaa. Toteamusta voi pitää yleisenä taiteen manifestina, mutta se toimii myös käyttöohjeena *Canal Grandelle*. Hetkeä aikaisemmin Saraspää on itsekin luullut tekokuuta oikeaksi valoilmieksi taivaalla. Metafiktiivinen korjausliike tapahtuu välittömästi tämän jälkeen. Epäilemättä tämän ”opetuksen” tarkoitus on vieraannuttaa lukijaa lukukokemuksestaan samalla, kun Saraspää esittelee karnevaalien syvintä olemusta. *Canal Grande* kätkee pinnallisen naurunsa alle monenlaisia diskursseja. Yksi niistä on taiteen seipiteellisyys ja illuusioiden purkaminen. Sekin tuo *Canal Granden* askeleen lähemmäksi metafiktiivistä romaania, sillä historiallisesti kaunokirjallisen ja kirjallisuusteoreettisen diskurssin lähentyminen on ollut tärkeä osa monia metafiktiivisiä teoksia (Hallila 2006, 75). *Canal Grandessa* kirjallisuusteoreettinen diskurssi on kylläkin epäsuoraa ja koskee pikemminkin taidetta yleisesti. Kuten olen jo tuonut esiin, *Canal Grande* ei voi luokitella postmodernistiseksi romaaniksi. Siihen se on monilta kerrontaratkaisuiltaan aivan liian sovinainen ja konservatiivinen teos. Ehkä tärkeimpänä tekijänä se, että romaani rakentaa eheän tarinan, jossa on jopa jonkinlainen juoni. Henkilöhahmot koettelevat uskottavuutensa rajoja, mutta eivät ylitä fiktiivisen maailman rajoja. Sen sijaan varsinkin romaanin loppu karnevaaleineen ja yhä näkyvämmiin itseään refleктоivine keskusteluihin korostaa teoksen metafiktiivistä eetosta. Näin ollen koko teosta voisi (ainakin varauksella) kutsua *metafiksioksi*. (Hallila 2006, 74–76.) Teoksena *Canal Grande* onkin yksi esimerkki siitä, kuinka useat eri kirjalliset traditiot voivat vaikuttaa teoksessa samanaikaisesti, kuten realismi, modernismi ja myös postmodernismi (Käkelä-Puumala 2008, 253).

6. Saunaproosaa Venetsiassa

Tähän mennessä tutkimustani olen esitellyt, kuinka *Canal Grandessa* tuotetaan ironiaa sekä kertojien että sisäistekijän toimesta. Kertojat voivat ironisoida tahtomattaan tai he voivat ironisoida tietoisesti esimerkiksi erilaisia kerrontaratkaisuja käyttäen. Lisäksi romaanissa esitelty stereotyyppien kirjo yhdessä intertekstuaalisten alluusioiden ja metafiktiivisen itsereflektiivisyyden kanssa tuottavat *Canal Grande*en rakenteellista ironiaa ja ohjaavat tulkitsemaan koko romaanin ironisena. Toistaiseksi olen pyrkinyt esittelemään näitä ironian työkaluja mahdollisimman paljon omissa kategorioissaan. Tässä analyysiluvussa havainnollistan, kuinka *Canal Grande* on mahdollista tulkita kaikista tutkimuksessani esittämistäni ironiaa tuottavista näkökulmista yhden laajan kohtauksen sisällä. Tämä ”saunakohtaus” esitetään sekä Marrasjärven että Saraspään kertomina.

Episodi tapahtuu suomalaiskonsuli Sarkolan saunalla, joka on rakennettu venetsialaisen palatsin katolle. Tilanteen absurdus ei rajoitu pelkästään suomalaiseen saunaan italialaisen palatsin katolla

(mikä jo itsessään riittäisi siihen hyvin). Tämä merkillinen käänne tuntuisi osaltaan tukevan romaanin laajempaa kerronnallista strategiaa koetella oman uskottavuutensa rajoja. Toisaalta kohtauksen ironisuus saa uusia muotoja. Saunaepisodi on myös yksi niistä romaanin tapahtumasarjoista, josta sekä Marrasjärvi että Saraspää kertovat vuorollaan omissa osuuksissaan. Näkökulmat tapahtumiin ovat luonnollisesti hyvin erilaiset. Saraspään rooli on jälleen tarkkaileva ja sivuun jättäytyvä. Hän ryhtyy omaan esseistiseen tyyliinsä ylistämään konsuli Sarkolan kykyä luovia vieraassa kulttuurissa. Sauna venetsialaispalatsin katolla on tehnyt häneen selvästi vaikutuksen:

On selvää, että saunan saaminen talon katolle on vaatinut mitä mielikuvituksellisimpia hienovireisiä yhteydenottoja, asioiden epävirallista hoitamista, lukemattomia palvelusten ja vastapalvelusten vaihtoja, hienostuneita pikkulahjoja virkamiesten vaimoille, päivälliskutsuja ja monenlaista muuta eleisiin ja huomionosoituksiin perustuvaa sosiaalista peliä, mistä koostuu venetsialaisten tapa hoitaa asioita. Sillä eihän tässä kaupungissa ole loppujen lopuksi olemassa sellaista kategoriala kuin julkinen valta, vaan kaikki on yhtä ja samaa sukujen, perheiden, korttelikauppiaiden[,] ravintoloitsijoiden, kanta-asiakkaiden ja pikkuvirkamiesten loppumatonta verkostoa, jossa julkinen ja yksityinen sekoittuvat toisiinsa. (CG, 131–132.)

Konsuli Sarkola edustaa siis Marrasjärven täydellistä vastakohtaa: henkilöä, joka on erinomaisesti sopeutunut venetsialaiseen elämänpiiriin, eikä ainoastaan sopeutunut vaan myös oppinut toimimaan siellä omia etujaan ajaen. Kansalliset ja kulttuuriset stereotypiat, joiden ”italialaisena suomalaisedustajana” Sarkola romaanissa toimii, nousevat esiin heti Saraspään kerronnassa. Aivan kuin lopullisena huipennuksena konsulin etevyydestä palatsin katolla sattuu lyhyt hullunkurinen episodi. Poliisi ilmestyy paikalle ihmettelemään, mistä palatsin katolta nouseva savu on peräisin. Absurdi tilanne saa lisäksi kierroksia, kun Heikkilä ja Marrasjärvi samaan aikaan ilmestyvät löylytilasta ilkosillaan poliisin hämmästeltyväksi. Kerronnan fokus siirtyy nyt suomalaisiin, ja pohjoisen ja etelän eroa korostetaan saunan ja saunomiseen liittyvien rituaalien kautta:

On mainiota havaita, kuinka mutkattomasti Marrasjärvi ja Heikkilä suhtautuvat omaan alastomuuteensa ja hikiseen kylpypuuhaansa. Onhan saunova suomalainen aivan häpeämätön olento, joka ei ollenkaan ymmärrä minkälaisia ajatuksia vieraasta kulttuurista tuleva ihminen saunomiseen yhdistää. (CG, 145.)

Saunakohtaus nousee jälleen yhdeksi havainnollistavaksi esimerkiksi Saraspään selittävästä kertojan roolista. Hän ei varsinaisesti raportoi vaan ennen kaikkea analysoi toisten käyttäytymistä ja syitä niiden taustalla. Toiminta ympärillä näyttäytyy lähestulkoon lavastetulta, jonka varjolla Saraspää saa suorittaa kulttuurieroja havainnollistavaa kerrontaansa. Suomalaiskonsulia Saraspää on (ironisesta suhtautumisestaan huolimatta) alkanut jo hieman ihailla:

Mainiota on myös seurata kuinka kepeästi ja tyylikkäästi konsuli tilanteen hoitaa. Niitä näitä jutellen hän tarjoaa konstaapelille olutpullollisen ja täyttää tilanteen tuolla mitänsanomattomalla kohteliaisuuspuheella, joka kannattelee täkäläistä kanssakäymistä. Pienin elein konsuli tekee selväksi oman ylemmyytensä järjestysvaltaa edustavaan pikkuvirkamieheen nähden. Kun poliisi on saanut pullonsa tyhjäksi, konsuli antaa hänen hienovireisesti ymmärtää, että nyt olisi aika lähteä. (CG, 145.)

Saunakohtauksen kiinnostavuus ei liity ainoastaan leikittelyihin kansallisilla ja kulttuurisilla stereotyyppioilla sekä yleisemmin kohtauksen uskottavuudella. Saunakohtaus tuo hyvin esille Saraspään ulkopuolisuuden kertojana. Myös saunakohtauksessa toistuu tuttu asetelma. Paikalla ollessaankin Saraspää vaikuttaisi olevan aivan kuin erillään muista henkilöistä. Tämän voisi ajatella johtuvan siitä, että Saraspää kertoo tapahtumista jälkikäteen. Toisaalta, ei tunnu millään lailla uskottavalta, että vastaavasti Marrasjärvi suorittaisi omaa kerrontaosuuttaan tässä ja nyt. Eron täytyy tulla siis kerronnan tyylieroista sekä myös eri aikamuotojen käytöstä. Saraspää ulkoistaa itsensä kertomastaan, mutta preesens-muoto luo myös vaikutelman eräänlaisesta lintuperspektiivistä, joka toimii, koska Saraspää ei itse aktiivisesti osallistu kertomiinsa tapahtumiin.

Saraspään tuskin huomattava läsnäolo mahdollistaa hänen ironisen kertojan positionsa. Henkilö Saraspään pysyessä taustalla kertoja Saraspäälle jää tilaa tehdä tarkkanäköisiä havaintojaan. Hän on ikään kuin tapahtumista irrallaan ja kuitenkin niiden silminnäkijä. Myös hänen tekemänsä huomiot ovat samaan aikaan kiinni hetkessä ja yleisessä. Se, mitä kyseisessä kohtauksessa tapahtuu, edustaa Saraspäälle yleisempää mallia, josta kyseinen kohtaaminen toimii vain havainnollistavana *esimerkkinä*. Aivan kuten monet henkilöistäkin näyttäytyvät tiettyjen maailmankuvien ja ammattikuntien tyypillisinä (karrikoituina) edustajina. Saraspää kuitenkin ottaa heihin kerronnallista etäisyyttä, jota tarkkailijan asema vielä korostaa.

Enää en ihmettele, että konsuli on saanut saunarakennustaan koskevat poikkeusluvut läpi kaupungin byrokraatiasta. Mies todella osaa hoitaa asiat venetsialaisittain. Hän taiteilee virtuoosisuomaisesti yleisen ja yksityisen, virallisen ja epävirallisen välimaastossa, missä asiat saadaan lutviutumaan kaikille osapuolille edullisimmalla tavalla ja mikä tärkeintä siten, ettei tapahtumasta synny mitään dokumenttia, johon joku voisi myöhemmin hirttyä – ei kuitteja, ei pöytäkirjoja. Epämuodollinen ja tarvittaessa myös itsetietoinen suhtautuminen poliisiin ja yleensä julkiseen valtaan on täysin vierasta suomalaisille, jotka takertuvat virallisiin tiedotuksiin, lakeihin ja direktiiveihin kuin Jukolan Juhani Vanhaan testamenttiinsa sen sijaan, että soveltaisivat käytöstään tilanteen ja omien tunteidensa mukaisesti. (CG, 146.)

Kärjistäen saunakohtaus tuo esiin syvän ristiriidan suomalaisessa ja italialaisessa toimintakulttuurissa. Samoin suhtautumisessa viranomaisiin. Saraspään kommentaarit vuorottelevat ironisen ja vakavahenkisemmän välillä. Tärkeää on myös huomata, että Saraspää kirjoittaa havaintonsa päiväkirjaan – eli kerronta tapahtuu retrospektiivisesti tapahtumien jälkeen. Näin hänellä on kaunokirjallisen kertojan mahdollisuudet muokata ja tyyliä kerrontaansa. Saraspään toistuvat henkilöpersooniin keskittyvät luonnehdinnat tukevat hänen asemaansa kertojana, joka on kyllä *homodiegeettinen* eli tarinamaailmaan osallistuva, mutta joka silti ajoittain toimii kuin *heterodiegeettinen* eli tarinamaailman ulkopuolinen kertoja. Kokemus ja kerronta koetusta ovat eriytetty toisistaan. Silti Saraspää luo taitavana kertojana varsin onnistuneen illuusion tässä ja nyt tapahtuvasta kerronnasta. Suurin ironiaa tuottava tekijä on nähdäkseni hänen huolellinen, paikoin

sivistyssanoilla mässäilevä kerrontansa, joka kuvastaa oivallisella tavalla myös Saraspään omaa persoonaa.

On aivan selvää, että konstaapeli on tehnyt tilanteesta omat johtopäätöksensä: tässä on joukko perverssejä toteuttamassa omia bisarreja mielihalujaan. Tällaisen tapahtuman todistaminen ei ole muuten italialaiselle, eikä varsinkaan venetsialaiselle, mikään kovin suuri henkinen järkytys. Onhan Venetsia jo vanhastaan koko Euroopan huvittelukeskus ja bordelli, jossa on opittu olemaan hätkähtämättä ihmisluonnon pimeisiin puoliin kuuluvia ilmiöitä.

Konsuli ei edes yritä muuttaa poliisimiehen käsitystä saunomisemme luonteesta. Sen sijaan hän pysyttäytyy horjahtamatta valitsemassaan roolissa: rappeutuneita taipumuksiaan toteuttava degeneroituneen ylimyssuvun edustaja. Tällaisen tyyppin venetsialaispoliisi tunnistaa varsin hyvin ja osaa asettaa sen paikalleen omassa maailmankuvassaan – kaikki on Venetsiassa niin kuin olla pitää! Konstaapeli vetää kättä kultapunoksella reunustettuun lippaansa ja poistuu samoja paloportaita myöten kuin tulikin. Mainio näytelmä. (CG, 146.)

Saraspään viittaus näytelmään on ironisoiva kommentti paikalliseen käyttäytymiskoodiin, jota Saraspää selvästi pitää teatraalisena. Huomautusta voi pitää myös metafiktiivisenä kommenttina, sillä nimenomaan Saraspää on se henkilö, joka muutenkin kirjoittaa toistuvasti Venetsian keinoitekoisuudesta sekä suomalaisista käsikirjoitettujen roolihahmojen kaltaisina karikatyyreinä. Useimmiten *Canal Granden* metafiktiivisyys onkin juuri tämän tapaista leikittelyä. Toisaalta Saraspään maininta teatterista voisi viitata myös siihen, että hän uskoo Sarkolan järjestäneen poliisin paikalle osoittaakseen silläkin tavalla suomalaisille etevyyttään ja vaikutusvaltaansa paikallisten joukossa. Se olisi jälleen yksi ylimääräimen ulottuvuus kohtausten monimuotoiseen ironiaan.

Saunakohtaus nousee tutkimuksessani kokoaan suuremmaksi. Siihen on tiivistetty kaikki keskeiset keinot, joiden avulla ironiaa *Canal Grandessa* tuotetaan. Marrasjärven insinöörihahmo ja epätoivoinen pyristely hänelle täysin vieraassa, jopa epätodellisessa ympäristössä on merkittävä osa romaanin ironiaa. Yhtä lailla sitä ovat jo mainitut kansalliset stereotypiat, henkilöiden roolihahmot sekä avoimen metafiktiiviset flirtit lukijan suuntaan. Keskeinen rooli on myös Saraspäällä, joka toimii tyyppillisestä henkilökertojasta poikkeavalla tavalla. Saraspään tekemät analyysit ovat tärkeitä romaanin ironian tulkittavuuden ja ymmärrettävyyden kannalta, sillä romaanin ironia ei ole aina aivan helpoimmasta päästä. Kuten Arnkil (2016, 30) huomauttaa, raittilalaiseen ”selittämiseen” liittyy myös kerronnallinen paradoksi. Vaikka esitelmiä pitävät henkilöihahmot ja kertojat (*Canal Grandessa* Heikkilä ja Saraspää) tämän tästä ironisoituvat, se ei poista romaanista esitelmällisen kerronnan hallitsevaa vaikutelmaa. Oman tulkintani mukaan tämä on juuri se ”kaikkietävä” ääni, joka erityisesti Saraspään kerronnassa kuuluu. Selittävällä kerronnalla on siis selkeä funktionsa. Saraspää tuottaa paljon ironista kerrontaa, ja hänen hahmonsakin on ironinen karikatyyri vanhasta kulttuuriboheemista. Lisäksi hän auttaa lukijaa ymmärtämään muihin henkilöihahmoihin ja kulttuuriin ristiriitoihin ladattuja kärjistyksiä. Jos oletetaan, että lukijalla (useimmiten) esiintyy tarve muodostaa henkilöihahmoista jonkinlainen koherentti käsitys ihmisenä, jolla on enemmän omaa

eheyttään vahvistavia kuin kyseenalaistavia ominaisuuksia, postmodernistinen teos voi horjuttaa juuri näitä ominaisuuksia ja odotuksia (Käkelä-Puumala 2008, 262). *Canal Grande* ei niinkään kyseenalaista henkilöhahmojensa eheyttä vaan jopa korostaa näitä piirteitä aina naurettavuuteen asti. Henkilöhahmojen ”roolitus” (ja sitä kautta myös epäuskottavuus) tulee kuitenkin kunnolla esille vasta metafiktiivisten kommentaarien kautta. Niillä voikin olla suuri merkitys siihen, minkälainen käsitys henkilöhahmoista ja koko teoksesta lukijalle lopulta muodostuu. Relevantti kysymys onkin, tuntuisivatko *Canal Granden* henkilöt uskottavammilta ilman Saraspään (ja myös Heikkilän) alleviivaavia kommentaareja. Saraspään selittävä rooli on siis vahvasti yhteydessä romaanin kerronnallisiin tarpeisiin. Huomattavaa on sekin, että myös dosentti Heikkilällä on tällainen rooli; hän ei vain itse toimi romaanissa kertojana.

Myös viimeinen puuttuva pala tutkimukseni useisiin ironia-näkökulmiin täyttyy saunakohtauksessa: intertekstuaalisuus. Saunan merkitys suomalaisessa kirjallisuudessa on aina ollut näkyvä. Lukuisat suomalaiskirjailijat ovat rakentaneet kohtauksia, lukuja, jopa kokonaisia novelleja tapahtumaan saunassa. Näistä novelleista on koottu laaja valikoima teokseen *Suomalaisia saunanovelleja – Juhani Ahosta Mikko Rimmiseen* (2017). Viinanjuontikohtausten ohella saunakohtaukset ovat olleet melko erottamaton osa erityisesti suomalaisten miesprosaistien tarinankerrontaa. Ei tunnu siis ollenkaan yllättävältä, että jopa suomalaisessa Venetsia-romaanissa sauna saa näkyvän roolin. Sitä, että sauna on tuotu tarinaan mukaan ikään kuin puoliväkisin ja mitä absurdeimmalla tavalla (venetsialaisen palatsin katolle), on syytä tarkastella ironian, metafiktiivisyyden ja myös intertekstuaalisuuden valossa. *Canal Granden* saunakohtaus tuntuisi suoraan nauravan sille ajatukselle, että suomalaisista kertovassa romaanissa nyt vain on yksinkertaisesti päästävä saunaan, olivatpa romaanin henkilöt missä päin maailmaa tahansa. Vastaavanlaisena esimerkkinä voisi mainita Antti Tuurin lukuisat siirtolaisromaanit, joissa sauna on yleensä poikkeuksetta mukana. Vertausta Tuuriin voi pitää muutenkin tässä yhteydessä perusteltuna. Myös suomalaisten saunomista kummeksuvat ulkomaalaiset on esitetty jo monissa Tuurin siirtolaisromaneissa. Saunakohtauksessa on siis myös tällaista viittauksellisuutta. Lisäksi, kuten Sipilä huomauttaa (2014, 88), jo aikaisemmin romaanissa esiintyvä juopottelu- ja ammuskelukohtaus Lidon hiekkarannalla vaikuttaa alluusiolta Tuurin *Pohjanmaa* -romaanisiin. Raittilan romaaneissa käytetty puheen epäsuora esitys on yksi Antti Tuurin proosateosten tavaramerkkejä. Kirjailija Raittila on myös avoimesti myöntänyt, että epäsuora kerronta on tullut osaksi hänen kirjoittamistaan juuri Antti Tuurin teosten kautta (Arnkil 2016, 71–72).

Miesjoukon juopottelulla on puolestaan jo laajempi tunnistettava yhteytensä kanonisoituun kirjallisuutemme aina *Seitsemästä Veljeksestä Tuntemattomaan Sotilaaseen*. Lisäksi *Canal Grande*

yhdistää näihin kotimaisiin klassikoihin myös se, että niissäkin tarina keskittyy yksilön sijaan enemmän kollektiivin (lähinnä miesjoukon) edesottamuksista kertomiseen (Korhonen 2013, 256). Pohjimmiltaan *Canal Granden* koheltaminen pohjaa siis erittäin tuttuihin ja moneen kertaan käytettyihin motiiveihin suomalaisessa miesproosassa: viinaan, saunaan, aseisiin. *Canal Grandessa* nämä tutut elementit on vain siirretty hyvin epäsuomalaiseen ympäristöön. Tällä tavoin suomalaista saunaproosaa myös karnevalisoidaan. *Canal Grande* on itseironisen suomalainen romaani Venetsiassakin. Kansallisen ja kansainvälisen keskinäinen köyden veto nousee esiin myös viittauksilla suomalaisen romaanin miehisessä traditiossa toistuneisiin motiiveihin ja kliseisiin.

Canal Granden saunakohtaus siis ironisoi suomalaista saunaproosaa. Se myös käyttää samaa traditiota hyväkseen rakentamalla herkullisen, suorastaan absurdin luvun keskelle romaania. Ratkaisu alleviivaa saunan kansallissymbolista merkitystä suomalaisille ja suomalaiselle proosalle. Samalla se tarjoaa romaanin draaman kannalta hauskan miljöön tuoda esiin romaanin keskeisiä teemoja, kuten kulttuurieroja. Varsinkin Marrasjärvelle sauna tuntuukin olevan aivan erityisen tärkeä, jopa pyhä paikka, jossa hän saa lisää perspektiiviä myös kansallisten kulttuurierojen arviointiin.

Kun oli saunan sisällä, kaikki tuntui oikealta ja järkevältä. Heti saunan seinien ulkopuolella alkoi italialainen tolkkuttomuus. Poistoviemärikin meni pitkin talon ulkoseinää suoraan kanavaan. Sauna oli suomalainen, mutta italialaisittain perustettu. Yleensäkin tuntui, että siinä maassa ei mikään seisonut omalla perustallaan, vaan aina jonkin toisen varassa – historian, tapojen tai perinteiden pohjalla. Konsulin saunakin oli toisen rakennuksen katolla. Ja saunan alla oleva talo puolestaan nousi suoraan vedestä kuin majakka. Suomessa olisi heti alettu arvioida, mitä kosteusvaurioita sellainen rakennus oli kärsinyt ja kuinka pahasti talo oli liikkunut perustuksiltaan. (CG, 138.)

Insinöörin pohdinta on hänelle tuttua venetsialaisen holtittomuuden kauhistelua. Sen lisäksi Marrasjärven ajattelusta voi löytää myös metafiktiivisen ulottuvuuden. Aivan kuten venetsialainen rakennuskanta seisoo aina ”jonkin toisen varassa”, myös romaani itse ammentaa käyttövoimaansa lukuisista subteksteistä, suorista ja epäsuorista viittauksista niihin sekä näiden tekstien parodioinnista. Myös Venetsia itsessään toimii eräänlaisena lavastettuna toimintaympäristönä.

Sauna tuntuu olevan myös paikka, joka saa suomalaisen miehen luovan ajattelun puhkeamaan kukkaansa. Marrasjärven saarnasta inspiroitunut Heikkilä innostuu laatimaan esitelmää roudan merkityksestä suomalaiselle mielenlaadulle. Marrasjärvi käskee Heikkilää kuitenkin sulkemaan löylyn oven, ettei lämpö karkaisi.

Dosentti livahti pukuhuoneen puolelle ja huusi oven takaa, että hänen tarkoittamansa ilmiö näkyi suomalaisten sananlaskujen sisällössä. Usein niissä varoitettiin juuri lämmön karkaamisen kaltaisista elintärkeistä asioista ja kiteytettiin ruuan tai rehun varastointiin ja riittävyyteen liittyviä muistisääntöjä. Myös rakennuksista oli paljon sanontoja, joissa teroitettiin niiden talvenkestävyyttä. (CG, 140.)

Tuntuu varsin luontevalta, että juuri tällaisessa ympäristössä myös henkilöiden keskustelu kääntyy kansallisiin ominaisuuksiin ja traditioihin. Voisipa melkein ajatella, että koko kohtaus on pystytetty

juuri tällaista keskustelua varten. Dosentin puoliksi leikillinen huomautus suomalaisista sananlaskuista ja niiden syvemmästä merkityksestä kylmältä varautumiseen saa Marrasjärven selvästi vakavahenkisemmän hyväksynnän:

Heikkilä oli oikeassa. Olin työmatkoillani joutunut vertaamaan eri maiden rakentamistapoja ja huomannut, että vasta kunnollisen talven olosuhteissa, pakon edessä, ihminen alkaa rakentaa asiallisia taloja ja tehdä sitä myöten muutkin työnsä kunnolla, paitsi Venäjällä. (CG, 140)

Viimeinen huomautus on hyvä esimerkki Marrasjärven kaikessa totisuudessaankin huvittavasta ajattelusta. Insinööri on epäilemättä täysin vakavissaan todetessaan venäläisten huonon rakentamisen, mutta hänen lakoninen tapansa ilmaista asia saa lukijan hymyilemään yhtä paljon insinöörille itselleen. Yksi suuri vaikutus kerronnan ironisoitumiseen onkin juuri siinä, että kertojat ajattelevat paljon ja he kertovat lukijalle koko ajan näitä ajatuksiaan. Näin kertojat tavallaan kommunikoivat paljon enemmän *suoraan lukijalle* kuin toisille henkilöille. Lukija saa heidän ajatusmaailmastaan paljon enemmän irti kuin romaanin toiset henkilöt. Epäilemättä vaikutus olisi hyvin erilainen, mikäli kertojat keskittyisivät ainoastaan tapahtumien raportoimiseen ja heidän todelliset ajatuksensa jätettäisiin enemmän lukijan arvailujen varaan. Tämäkin ratkaisu voisi tuottaa kerrontaan paljon ironiaa, mutta hyvin erilaisesta lähtökohdasta.

Olen jo aiemmin osoittanut teoksesta kohtia, joiden perusteella myös insinööri Marrasjärveä voidaan tulkita ironiaa tietoisesti tuottavana henkilökertojana. Tällainen tilanne osuu myös saunakohtaukseen.

Konsulilla on saunansa yhteydessä myös toinen pikkurakennus, ”puuliiteri”, kuten hän itse toteaa. Saunaklapien lisäksi konsulilla on liiterissään suomalaismallinen soutuvene, joka tosin on rakennettu ”vuosisataisella venetsialaisella gondolinveistotaidolla äärettömän kevyeksi” (CG, 149). Konsuli on siis tuottanut suomalaisen miehen pyhimmat kesämökkitarpeet keskelle historiallista Venetsiaa - tai paremminkin sen yläpuolelle. Tämä toimii yhtenä vaikuttavimpana esimerkkinä siitä, kuinka *Canal Grande* täysin avoimesti koettelee oman uskottavuutensa rajoja. Kun Konsuli alkaa houkutella Marrasjärveä soutukumppanikseen Sulkavan soutuihin, miesten keskusteluun näyttäisi sisältyvän selvää kaksimielisyyttä:

Nyt konsuli toivoi, että lähtisin hänen kanssaan joskus harjoituslenkille. Hän halusi harjoitella melamiehenä olemista, johon yksin soutuessa ei ole mahdollisuutta. Konsuli vakuutti, että Sulkavalla voi parisoudussa pärjätä vain sellainen venekunta, jossa perämies osallistuu koko ajan melallaan vauhdinpitoon. Kummankin kuului hallita sekä soutajan että melamiehen tehtävät ja vaihtojen piti tapahtua sujuvasti. Ilmoitin, että en tiennyt soutukilpailuista paljonkaan, mutta voisin kyllä lähteä soutamaan, jos konsuli tahtoi harjoitella melankäyttöä. (CG, 149.)

Vuoropuhelun homoeroottinen vivahde on varsin ilmeinen. Tilanne on ikään kuin rakennettu kahdelle homoseksuaalille naureskelevan tv-sketsin tavoin, jossa kaksimieliset merkitykset sisällytetään näennäisesti viattomaan arkikeskusteluun. Niin sanotuissa ”länsimaissa” tällainen yhteys olisi

helppoa tunnistaa jopa tulkitsijan kansallisesta, kulttuurisesta ja seksuaalisesta taustasta riippumatta, sillä länsimainen populaarikulttuuri on rikkonut homoseksuaalisuuteen liittyviä tabuja jo vuosikymmeniä.

Sen sijaan on jo paljon tulkinnanvaraisempaa, tuovatko insinööri ja konsuli kaksimielisen ulottuvuuden keskusteluun tarkoituksella. Kuka tilanteessa lopulta ironisoi ja ketä? Vai asettuvatko sekä Marrasjärvi että konsuli tahtomattaan ironian kohteiksi? Sisäistekijäkö tässä tapauksessa ironisoi? Helposti tunnistettava verbaalinen ironia voi johdattaa tulkitsijan myös vaikeammin tunnistettavan ironian äärelle (Colebrook 2004, 16–17). Käytännössä tämä tarkoittaa sitä, että esimerkiksi yksittäisen puheenvuoron tulkitseminen ironiseksi voi avata koko kohtaaukselle täysin uuden tulkintänäkökulman. Myös tässä tapauksessa Marrasjärven neutraali, jopa lakoninen kerronta antaa mahdollisuuksia hyvin erilaisille tulkinnoille. Marrasjärvi ikään kuin vain välittää lukijalle, mitä puhutaan. Tämä on hallitseva tyyli Marrasjärven kerronnassa, mutta ei sen koko kuva. Erityisesti insinöörin huumorintaju pysyy muutamia poikkeuksia lukuun ottamatta visusti piilossa. Silti edellä kuvattu kohta suoraan huutaa tulkitsemaan itseään sananmukaisena ironiana. Sen sijaan, että etsisimme kirjaimelliselle merkitykselle ironista vastakohtaa tai eroa, kirjaimellinen merkitys ja ironinen asenne voivat usein esiintyä tekstissä samanaikaisesti (Salin 2008, 37). Marrasjärvellä on kertojana kaikki valta siihen, *kuinka* hän kerrontansa esittää, *mitä* hän kertoo ja mitä *jättää kertomatta*. Marrasjärvi voi olla myös tietoisesti uskollinen omalle ”roolilleen”. Romaanin joka tapauksessa korostaa henkilöhahmojansa tietynlaisten roolien edustajina.

Marrasjärven kerronnan taidokkuutta voi jo sinänsä pitää ironisena ristiriitana siihen kuvaan, mikä insinööristä muuten lukijalle välitetään. Miten henkilö, joka ei osoita minkäänlaista mielenkiintoa luovia taiteita kohtaan, voi kertoa niin sujuvasanaisesti ja omalla tavallaan myös hauskasti. Siinä on yksi *Canal Granden* ironian perustava lähtökohta. Marrasjärven ja Sarkolan soutu keskustelu toki ironisoituu, mutta tässäkin tapauksessa hienointa on ironian monikärkisyys. Jää lopulta lukijan tulkittavaksi, kuka on ironian tuottava subjekti ja kuka tai ketkä sen ensisijaisia uhreja. Tämä on osa romaanin ironian *monimuotoisuutta*. Edes ilmeisimmillään *Canal Granden* ironia ei ole helppoa ja yksisuuntaista. Sekä ironian subjektit että kohteet vaihtuvat. Kohtauksiin ja puheisiin jää avointa tulkinnanvaraisuutta. Ironian lukeminen korostaa aina tulkitsijan omaa ymmärrystä ironian mahdollisuudesta ja kykyä asennoitua ironisesti lukemaansa. Mitään tekstiin paalutettua ironiaa ei sellaisenaan ole. Kuten ei ole tarinaakaan ilman lukijaa.

Tässä viimeisessä analyysiluvussa olen nimenomaisesti halunnut tuoda esiin ironian monimuotoisuutta *Canal Grandessa*. Romaanin rakenteellinen ironia ei synny yksittäisen kertojan,

henkilön tai teeman kautta. Rakenteellinen ironia häilyy romaanissa taustalla. Silti kaunokirjallisuuden ironia on aina myös tekstin kautta tuotettua ja osa kaunokirjallisen tekstin estetiikkaa (Booth 1974). Tietyillä kerronnallisilla ratkaisuilla lukijaa voidaan ohjata ironiseen tulkintaan. *Canal Grandessa* keskeiset kaunokirjalliset keinot ironian tuottamiseen esiintyvät tavalla tai toisella koko ajan; sekä yksin että yhdessä. Ironia on ennen kaikkea tulkinnan kysymys, mutta tulkinta ei koskaan synny tyhjiössä. Kuten olen osoittanut, kaunokirjallisten konventioiden ja kirjallisuushistoriankin tunteminen yhdistettynä sopiviin narratologisiin työkaluihin voivat edesauttaa aina niin hankalasti määriteltävän ironian tulkitsemisessa. Tutkimuksellani olen halunnut tuoda esiin metodeja ja työkaluja, joiden avulla kaunokirjallisuuden ironiaa voidaan kartoittaa *Canal Granden* kaltaisessa teoksessa. Samalla olen toivottavasti onnistunut osoittamaan, miten monimuotoista ja rikasta ironia voi olla teoksessa, joka aivan häpeilemättä käyttää sitä.

Lopuksi: *Canal Grande* v. 2001 ja v. 2019

Pro gradu -työssäni olen tarkastellut Hannu Raittilan romaanin *Canal Grande* rakenteellista ironiaa. Olen kysynyt, miten ironian rakenteellisuus teoksessa näkyy ja millä kerronnan keinoilla sitä tekstiin tuotetaan. Niin ikään olen kysynyt, millä eri tavoilla romaanin ironiaa voidaan lukea. Tutkimuksessani olen halunnut korostaa ironian monimuotoisuutta. Käytännössä tämä tarkoittaa sitä, että ironiaa voidaan tuottaa kaunokirjalliseen tekstiin lukemattomilla tavoilla, mutta myös sen tuottava subjekti ja ironian *uhri* voivat vaihdella kontekstista ja tulkitsijasta riippuen. *Canal Grandekin* tarjoaa lukuisia esimerkkejä siitä, kuinka ironia syntyy lopulta vasta tulkinnassa. Tulkinta on taas riippuvainen myös monista tekstin ulkoisista tekijöistä, kuten tulkitsijan omista tiedoista, asenteista ja maailmankatsomuksesta. Lopulta on kysymys myös siitä, minkälaisia asioita ja ilmiöitä minä (oman diskursiivisen yhteisöni jäsenenä) olen ”oppinut” näkemään ironisessa valossa.

Tapahtumapaikastaan huolimatta *Canal Grande* voi lukea hyvin suomalaisena teoksena, sillä loppujen lopuksi romaanin ideana on kuvata suomalaisia ulkomailla ja tästä syntyvää komiikkaa. Tästä huolimatta suomalaisetkin voivat lukea *Canal Grande* lukemattomilla eri tavoilla, eikä se tietenkään näyttäydy kaikille niin riemastuttavana ja nokkelana teoksena kuin allekirjoittaneelle. Ei ole kysymys ainoastaan ironiasta ja sen ymmärtämisestä. On kysymys myös siitä, minkälainen kirjallisuus lukijalle tuottaa mielihyvää.

Kirjallisen ironian monimuotoisuutta olen havainnollistanut lähestymällä teoksen tuottamaa ironiaa sekä kirjallisuustieteellisestä että kirjallisuusfilosofisesta näkökulmasta. Narratologiset käsitteet, kuten *sisäistekijä*, *fokalisaatio*, *epäsuora puheen esitys*, *alluusiot* ja *metafiktio* ovat auttaneet havainnoimaan erilaisia ironian tuottamisen tapoja kertovassa tekstissä. Olen myös läpi tutkimukseni

painottanut oman tulkinnan merkitystä, joka perustuu myös moniin tekijöihin varsinaisen tekstin ulkopuolella. Suomalaisena lukijana, ”pohjoismaisen” kulttuurin edustajana ja länsimaisten kirjallisuuden kaanonin jonkin verran tuntevana minun on helppo tunnistaa monia *Canal Granden* ironian kohteita. Näin olen tutkimuksessani voinut keskittyä siihen, miten näitä kohteita tekstin kautta ironisoidaan. Lähtökohtanani koko tutkimukselle on ollut, että teoksen rakenteellinen ironia on intentionaalista ja myös tekstistä osoitettavissa. Tällaista hermeneuttista esiymmärrystä teoksen ironiasta voi pitää jopa välttämättömänä, jotta varsinainen tutkimus olisi perusteltua ja tarkoituksenmukaista. Lukijana ja tutkijana asetun siihen diskursiiviseen yhteisöön, jonka sisältä tarkasteltuna *Canal Grande* on perusteltua nähdä ironisena romaanina. Tätä taustaa vasten tarkasteltuna *Canal Grande* käyttää, vahvistaa ja purkaa lukematonta joukkoa erilaisia stereotypioita sekä monia kaunokirjallisuuden konventioita. Rakenteellinen ironia syntyy tässä vuorovaikutuksessa.

Ironian osoittaminen tekstistä formaaleilla kirjallisuustieteellisillä menetelmillä on erityisen haastavaa ja tulkinnanvaraista. Tulkinnassa on otettava huomioon lukematon määrä tekijöitä myös varsinaisen tekstin ulkopuolella, kuten teoksen ilmestymisajankohta, kirjailijan muu tuotanto, teoksen mahdolliset viittaushaasteet sekä yhteiskunnalliset olosuhteet teoksen taustalla. Tutkimukseni ei siis edes pyri esittämään tieteelliseen ehdottomuuteen nojaavaa mallia siitä, miksi ja kuinka *Canal Grande* on luettavissa ironisena teoksena. Sen sijaan esitän, että tutkimuksessani esittämieni havaintojen nojalla on erittäin perusteltua nähdä *Canal Grande* rakenteelliselle ironialle rakentuvana teoksena. Tämäkin on osa ironian rikkautta, monitulkintaisuutta ja lopullista tavoittamattomuutta. Aivan erityisesti olen tahtonut tutkimuksessani tuoda esiin, minkälaisen kerronnallisten keinojen kautta ironinen tulkinta aktivoituu. Tutkimukseni on painottunut seuraavien tekijöiden erittelyyn osana kohdeteokseni analyysia:

1) Henkilökertojat

Romaanissa kaikki ironia syntyy viime kädessä henkilökertojen kautta. Heidän kerrontansa on yhtä kuin *Canal Granden* esittämä maailma. Henkilökertojen rooli on myös kahtalainen: he kertovat ja heistä kerrotaan. Näin myös heistä välittyvä ironinen tulkinta kiinnittyy sekä heidän kerrontaansa että heidän persooniinsa. Stereotyyppiset henkilöhahmot yhdistyvät keskenään ristiriitaisiin ja uskottavuudeltaan eritasoisiiin kertoihin ja kerronnan motiiveihin. Tiedollinen vajavaisuus sekä niistä johdetut toisistaan poikkeavat tulkinnat vahvistavat ironisoitua kuvaa. Ironista kontrastia luodaan myös erojen avulla, kuten henkilöiden edustamien ihmistyyppien sekä heidän käymiensä väittelyiden kautta. Puheen epäsuora esitysmuoto on henkilökertojan keino tuottaa ironista etäisyyttä kerrottuun, sekä tapahtumiin että toisiin henkilöihinkin. Insinööri Marrasjärven kerrontaa hallitsee huvittava

ärtymys, joka kohdistuu milloin muihin suomalaisiin, milloin italialaisiin, milloin byrokratiaan, milloin venetsialaisten huonoon rakentamiseen. Kerronta, joka sisällyttää itseensä insinöörin oman arvomaailman ja asenteet mutta antaa äänen myös vastakkaisille näkemyksille, on epäsuoran puheenesityksen rikkaus. Epäsuora esitys sisältää väärinkäsityksien mutta myös jatkuvan ironian mahdollisuuden. Marrasjärvi on usein ironian kohde, mutta joissakin tapauksissa myös ironian subjekti. Koska kertoja ei erityisesti korosta ironista asennoitumistaan, lukijan rooli korostuu niiden tulkittamisessa. *Canal Grandessa* kuuluu ironian dialogisuus ja dialogien ironia. Tulkitsija voi lopulta valita itse puolensa.

2) Stereotypiat

Canal Grande on täynnä erilaisia stereotypioita. Niitä olisi vaikea olla tarkastelematta ironisen lähestymistavan kautta, sillä stereotypiat ja karikatyyrit, näyttävät romaanin henkilöahmot koomisessa, jopa pilkallisessa valossa. Suomalaisen, italialaisen, yksioikoisen insinöörin, touhottavan naishahmon, kirjaviisaan dosentin, mahtailevan poliisipäällikön ja lukuisten muiden tunnistettavien stereotyyppien kautta kärjistetään eroja ihmisten ja ammattiryhmien, sukupuolten ja kansallisuuksien välillä aina liioitteluun asti. Kuitenkin samalla – liioiteltuinkin – ne esittävät jotain helposti tunnistettavaa kohteistaan, jolloin liioittelu ei ehkä tunnukaan enää niin yliampuvalta.

Stereotyyppien tulkittamisen kannalta on kuitenkin erityisen merkittävää, kuka niitä lukee ja minkälaisessa kontekstissa. Otin jo stereotyyppien varsinaisessa käsittelyluvussa esiin kysymyksen siitä, kuinka italialainen tai ”eteläeurooppalainen” lukija mahtaisi lukea romaanin kuvaamia venetsialaisia. Aivan yhtä hyvin voidaan kysyä, kuinka ironisesti onnistuneina kuvauksina romaanin kahta naishahmoa voidaan pitää lukijan sukupuolesta tai kansallisuudesta riippumatta. Itse lukijana tunnistan kyllä Snellin edustaman tärkeilevän touhottajan, joille se, miltä asiat näyttävät, on tärkeämpää kuin se, miten ne itse asiassa ovat. Tämä ei ole kuitenkaan sukupuoleen vaan erityisesti ihmisluonteeseen sisältyvä piirre. Nyt se kuitenkin väistämättä tulee luetuksi erityisesti naiselle tyypillisenä ominaisuutena. Snelliin kohdistuvassa ironiassa onkin nähtävissä myös aavistuksen sovinistinen tulokulma, vaikka se tuskin on ollut kirjailijan perimmäisenä tarkoituksena.

Toisaalta, romaani myös kyseenalaistaa joitain olemassa olevia stereotypioita, kuten ajatuksen saksalaisten tehokkuudesta (joskin vain ohimennen ja Marrasjärven yksityisajatteluna). Samoin Tuulin nouseminen romaanin lopussa ikään kuin kaiken aiemmin kerrotun yläpuolelle ja teoksen viimeiseksi sanaksi, purkaa osittain sitä vaikutelmaa, mikä hänestä on Marrasjärven ja Saraspään kertomana syntynyt. Tuuli ei olekaan vain ”illuusiottoman nuorison” kapinoiva edustaja, kuten Saraspää häntä kuvailee. Tuuli on määrätietoinen, dynaaminen ja nokkela selviytyjä-hahmo, jolla on

myös sydän paikallaan; käyhän Tuulin omasta kerrontaosuudesta ilmi, että epävakaa Saraspään lisäksi hän on huolehtinut myös eräästä ihmiskaupan uhrista ja pelastanut tämän rikollisten käsistä.

On kuitenkin varsin kiistatonta, että paljon enemmän kuin purkaa Canal Grande vahvistaa monia olemassa olevia stereotypioita, vaikka vahvan liioittelunsa vuoksi niistä moniakaan ei voi pitää erityisen uskottavina. Stereotyyppien vahvistaminen tuskin on mikään teoksen itselleen asettama arvo tai päämäärä sinänsä, mutta niiden hyödyntäminen liioittelun kautta palvelee teoksen kokonaisuutta. Toisaalta, uskottavuus on se, mitä romaani pyrkii muutenkin lähes ohjelmallisesti kyseenalaistamaan. Jos romaanin uskottavuus onkin koetuksella, se on luettava sille ennemmin vahvuudeksi kuin heikkoudeksi. Canal Grande on jo lähtökohdiltaan teos, joka tarvitsee ylilyöntejä toimiakseen. Jos tämä ei ole ironinen näkökulma koko romaanitaiteeseen ja kaunokirjallisuuden funktioon, mikä sitten olisi?

3) Intertekstuaaliset viittaussuhteet.

Raittilan romaani rakentuu vahvaan ja avoimeen viittauksellisuuteen. Viittaukset kohdistuvat yhtäältä suomalaisiin klassikoihin, toisaalta modernistisiin merkkiteoksiin yli kansallisuusrajojen. Suorat nimeämiset ja alluusioiden muuhun kaunokirjallisuuteen, elokuvaan, Commedia dell'arte -teatteriin ja historialliseen karnevaalitraditioon ovat keskeinen osa romaanin kerroksellisuutta, mutta ne toimivat myös siltoina, joiden avulla *Canal Grande* luo ironisia viittaussuhteita mitä erilaisimpiin pohjateksteihin. Hyvin erilaiset viittauskohteet ja niiden leikittelevä uusiokäyttö ovat myös osa romaanin karnevalistista eetosta. Viittausten verkostossa korostuu myös Venetsian asema yhtenä kaunokirjallisuuden käytetyimmistä ja tunnetuimmista tapahtumaympäristöistä. Intertekstuaalisuuden kautta Venetsian merkitys romaanin tapahtumapaikkana tulee aivan eri tavalla merkitykselliseksi. Se että niinkin suomalainen ja kirjallisista traditioista tietoinen romaani kuin *Canal Grande* tapahtuu juuri Venetsiassa, ironisoi suomalaisen ”äijäproosan” perinnettä.

4) Metafiktio.

Metafiktio on romaanissa säännöllisesti esiintyvä tekstin ominaisuus, joka yhtäältä tekee avoimeksi romaanin seipitteellisyyden, toisaalta ironisoi omaa rakentumistaan fiktion illuusiota luovana ja purkavana esityksenä. Metafiktio on myös kommunikointia romaanin lukijan kanssa, vaikkakaan ei suoraa lukijan puhuttelua. Se on epäsuoraa, kuten ironiakin usein on. Metafiktion keskeinen funktio *Canal Grandessa* on teoksen oman keinotekoisuuden paljastaminen. Tästä selvimpänä esimerkkinä toimii henkilöhahmojen ja myös romaanin tapahtumien kyseenalaistaminen. Kun romaani itse

säännönmukaisesti kyseenalaistaa omaa uskottavuuttaan, voi sitä pitää koko teoksen rakenteellisen ironian perustana.

Monet edellä mainituista ironiseen tulkintaan vaikuttavista tekijöistä esiintyvät romaanissa samanaikaisesti. Esimerkiksi tutkimukseni kannalta keskeisissä ”sauna- ja karnevaaliluvuissa” kaikki edellä mainitut elementit ovat vahvasti läsnä. Myös lyhyemmissä luvuissa, kuten Saraspään kertomassa ”palatsikohtauksessa” voidaan erottaa kaikki romaanin ironian kannalta keskeiset tekijät. Painotuksissa eri lukujen ja kohtausten välillä on eroa. Saunakohtauksessa suora intertekstuaalisuus ei korostu niin näkyvästi kuin karnevaali- tai palatsikohtauksissa. Sen sijaan kansalliset stereotypiat korostuvat siinä erityisen paljon. Karnevaaliluvuissa epäsuoralla puheenesityksellä ei puolestaan ole niin isoa merkitystä kuin Saraspään kertomissa palatsi- ja saunaluvuissa. Sen sijaan karnevaaliluvut ovat läpeensä metafiktiivistä leikittelyä ja suoraan kytköksissä niissä esiintyviin intertekstuaalisiin alluusioihin, joita erityisesti *Commedia dell’arte*-viittauksilla tuodaan painokkaasti esiin. Kerronnalliset keinot, joilla ironinen vaikutelma tuotetaan, ovat siis jatkuvassa liikkeessä. Välillä ne esiintyvät yksin, välillä yhdessä; välillä erityisen näkyvinä, välillä tuskin huomattavina. Joissakin tapauksissa lukijan oma kompetenssi ironian tulkitsijana korostuu ja ironia voi olla erityisen vaikeata; muutamissa kohtauksissa tilanteen ironisuudesta ei pitäisi jäädä lukijalle mitään epäselvyyttä.

Tutkimuksellani olen pyrkinyt tekemään näkyvämmäksi kirjallisen ironian rikkautta ja moninaisuutta. Ironia on paljon muuta (ja oikeastaan kaikkea muuta) kuin vain jonkin asian sanominen ”toisin kuin tarkoitetaan”. Tämä korostuu entisestään, kun tekstimuoto pitenee aina romaaniksi saakka. Ironian löytäminen tekstistä on ennen kaikkea sen tulkitsemista, johon eri tilanteissa eri ihmisillä on erilaiset valmiudet. Siksi *Canal Grandestakaan* ei ole olemassa kahta samanlaista luentaa. Loppujen lopuksi oleellista onkin se, kuinka hyvin oma luenta pystytään perustelemaan. Oma lähtökohtani tutkimukselle on ollut narratologinen mutta myös kirjallisuusfilosofinen ja poliittinen, sillä karnevalistisuutensa alla *Canal Grande* on ehdottomasti myös poliittinen teos kuitenkin mitään dogmia julistamatta. Kuvaavaa on sekin, että monet teoksessa esiintyvät vakavat teemat ja uhkakuvat tuntuvat paljon konkreettisimmilta nyt vuonna 2019 kuin teoksen ilmestymisvuonna 2001. Tällaisiksi voidaan nimetä ainakin ilmastonmuutos; siirtolaisuus, pakolaisuus ja ihmissalakuljetus; nationalismi ja separatismi sekä Euroopan (EU:n) sisäiset ongelmat ja jakaantuminen erilaisiin kansallisiin ja ylikansallisiin leireihin. Erityisenä kohtalon ironiana voidaan pitää sitäkin, että tätä tutkimusta viimeisteltäessä Venetsia on juuri kohdannut vuosikymmeniin pahimman tulvansa.¹⁸

¹⁸ ”Venetsia veden vallassa” <https://www.hs.fi/ulkomaat/art-2000005881733.html>.

En mene päätelmissäni niin pitkälle, että väittäisin *Canal Grandea* lähitulevaisuuden profetiaksi, mutta tällaista ajatonta tunnistettavuutta romaanin keskeisissä teemoissa on yleisesti tavattu pitää yhtenä laatukirjallisuuden kriteerinä. *Canal Grande* ilmestyi ajankohtana, jota voi jälkikäteen tarkasteltuna pitää jonkinlaisena murroskohtana lähihistoriassamme. Syyskuun yhdenentoista päivän iskut toivat pelon terrorismista osaksi länsimaiden verrattain turvalliseksi koettua arkea. Vuonna 2008 alkaneesta finanssikriisistä toipuminen on ollut kivuliasta, ja seuraavan romahduksen seurauksia pelätään jo. Koko 2010-luvun äärioikeisto on vahvistanut Euroopassa ja Pohjois-Amerikassa. Samaan aikaan Lähi-idässä on nähty arabikevät sekä ISIS'in kalifaatti. Ilmastomuutoksen uhkaan on herätty kunnolla vasta nyt, eikä vielä kukaan tarpeeksi. Osuuko *Canal Grande* vedenjakajaan, kuten *Kuolema Venetsiassa* (1912), joka näytti muuttuvan Euroopan ja pahaenteisessä uhkaavuudessaan ennakoivaksi ensimmäistä teollista maailmansotaa? Kyllä ja ei. Muutoksen ja pysähtyneisyyden ristiriita repii samalla tavalla, mutta muutoksen vauhti on paljon nopeampi ja ristiriita paljon repivämpi. Kuten Mannin teoksessa, tulkitseen *Canal Grandenkin* kuvaavan ihmisiä (ja kaupunkia), joista kaikki eivät ole vielä valmiita siirtymään uuteen aikaan. Raittilan romaanissa tätä kamppailua kuitenkin kuvataan ennen muuta ironian kautta.

Canal Grande ja Hannu Raittilan muu tuotanto jättää myös paljon mahdollisuuksia jatkotutkimuksille. Ironian rakenteellisuus läpi kirjailijan tuotannon sulkee sisälleen lukuisia temaattisia ja kertomusteoreettisia kysymyksiä, joista Raittilan proosaa olisi mahdollista lähestyä. Näistä ekokritiikki tai feministinen tutkimus eivät suinkaan ole ainoita. Esimerkiksi intertekstuaalisuus ja metafiktio ovat olleet keskeinen osa Hannu Raittilan proosaa heti ensimmäisistä novelleista lähtien. Oma tutkimukseni ei vastaa näihin laajoihin tutkimuksen alueisiin kuin yhden romaanin osalta, eikä siihenkään tyhjentävästi. Romaani *Pamisoksen purkaus* (2005) olisi mitä narratologisin tutkimuskohde juuri romaanin kerrontaratkaisujen näkökulmasta. Ylipäätään Raittilan proosa- ja esseetuotanto on niin merkittävä pala nykykirjallisuuttamme, että akateemisen väitöskirjan puuttuminen on suorastaan kiusallista. Viime vuosina lisääntynyt pro gradujen määrä nostaa toiveikkuutta sen suhteen, että Raittilan tuotantoon keskittyvä väitöstutkimuskin vielä ilmestyy.

Ironia on tärkeä osa *Canal Grandea*, mutta lopulta vain yksi osa. Ironinen luenta ei ole edellytys romaanista nauttimiseen, mutta kyky ja halu ymmärtää teoksen ironiaa todennäköisesti auttaa ymmärtämään romaanin välittämää maailmankuvaa paremmin. Lisäksi liioittelun kautta synnytetty ironinen kuva voi vaikuttavammin osoittaa, kuinka lähellä todellisuutta se kuva lopulta onkaan. On myös rehellistä huomauttaa, että jos jo lähtökohtana luennalle on ironian osoittaminen tekstistä, ylitulkintojen riskikin on todellinen. Ironiseen luentaan virittynyt tutkija saattaa alkaa nähdä ironiaa

vähän joka puolella. Ehkä hän jopa haluaa nähdä sitä. Silloin voi olla paras laittaa kirja hetkeksi kiinni. Tai lukea välillä jotain dekkaria täysin vakavin mielin.

Lähdeluettelo

Tutkimuskohde

Raittila, Hannu 2001: *Canal Grande*. Helsinki: WSOY. (= CG)

Muu kaunokirjallisuus

Baudelaire, Charles 2001. Modernin elämän maalari. (Le peintre de la vie moderne, 1863.) Suom. Antti Nylén. *Modernin elämän maalari ja muita kirjoituksia*. Helsinki: Desura. 177–227.

Haavikko, Paavo 2009/1966. *Puut, kaikki heidän vihreytensä*. Helsinki: Otava.

Hemingway, Ernst 1980/1950: *Joen yli puiden siimekseen*. Alkuteoksesta *Across the River and into the Trees* suomentanut Tauno Tainio. Helsinki: SSK.

Linna, Väinö 2010/1954. *Tuntematon sotilas*. Helsinki: WSOY.

Mann, Thomas 1985/1912: *Kuolema Venetsiassa ja muita kertomuksia*. Alkuteoksesta *Erzählungen* suomentanut Oili Suominen, Eeva-Liisa Manner ja Aarno Peromies. Helsinki: Tammi.

Raittila, Hannu 1994: ”Garibaldino Finlandese”. *Ilmalaiva Finlandia*. Novelleja. Porvoo – Helsinki – Juva: WSOY.

Raittila, Hannu 1998: *Ei minulta mitään puutu*. Porvoo – Helsinki – Juva: WSOY

Raittila, Hannu 2002: *Rahat vai kolmipyörä ja muita kirjoituksia*. Helsinki: WSOY.

Raittila, Hannu 2003: *Atlantis*. Romaani. Helsinki: WSOY.

Raittila, Hannu 2004. *Liikkumaton liikuttaja. Esseitä*. Helsinki: WSOY

Raittila, Hannu 2005. *Pamisoksen purkaus*. Helsinki: WSOY.

Raittila, Hannu 2010: *Marsalkka*. Helsinki: Siltala.

Tutkimuskirjallisuus

Allen, Graham 2000: *Intertextuality*. Lontoo: Routledge.

Arnkil, Antti 2016. *Raittilan linja*. Helsinki: Siltala.

Bahtin, Mihail 1981: *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Ed. Michael Holquist. Transl. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press.

Bahtin, Mihail 1991: *Dostojevskin poetiikan ongelmia (Problemy poetiki Dostojevskogo)*. Suomentaneet Paula Nieminen ja Tapani Laine. Helsinki: Orient Express.

Bahtin 2002/1965: *François Rabelais – keskiajan ja renessanssin nauru (Tvorshestvo Fransua Rable i narodnaja kultura srednevekovja i renessansa)*. Suom. Tapani Laine ja Paula Nieminen. Helsinki: Like.

Barbe, Katharina 1995. *Irony in Context*. (<https://ebookcentral.proquest.com/lib/tampere/reader.action?docID=741347>)

- Booth, Wayne C. 1961: *The Rhetoric of Fiction*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- Booth, Wayne C. 1974: *A Rhetoric of Irony*. Chicago: University of Chicago Press.
- Chatman, Seymour 1978: *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- Cohn, Dorrit 2006. *Fiktio mieli. (The Distinction of Fiction, 1999.)* Suom. Paula Korhonen, Markku Lehtimäki, Kai Mikkonen & Sanna Palomäki. Helsinki: Gaudeamus.
- Colebrook, Claire 2004. *Irony*. London & New York: Routledge.
- Genette, Gérard 1980 (1972). *Narrative Discourse*. Trans. Jane E. Lewin. Oxford: Basil Blackwell.
- Hallila, Mika 2006: *Metafiktio käsite. Teoreettinen, kontekstuaalinen ja historiallinen tutkimus*. Joensuun yliopiston humanistisia julkaisuja 44.
- Haakana, Markku 2005. Sanottua, ajateltua ja melkein sanottua. Puheen ja ajatusten referointi valituskertomuksissa. *Referointi ja moniäänisyys*. Toim. Markku Haakana ja Jyrki Kalliokoski. Helsinki: SKS. 114–149.
- Hosiaislouma, Yrjö 2016. *Kirjallisuusoppi. Aapisesta äänirunoon*. Helsinki: Avain.
- Hutcheon, Linda 1995: *Irony's edge. The theory and politics of irony*. London & New York: Routledge.
- Härmänmaa, Marja 2005: Venetsia, Rooma ja henkisen vapauden kaupunki – Kaupunkeja ja yli-ihmisiä D'Annunzion ja Marinettin tuotannossa. *Kaupunkikuvia ajassa*. Toim. Timo Joutsivuo ja Markku Kekäläinen. Helsinki: SKS. 299–333.
- Hökkä, Tuula 1999. Modernismi: uusi alku – vanhan valtaus. *Suomen kirjallisuushistoria 3. Rintamakirjeistä tietoverkkoihin*. Toim. Pertti Lassila. Helsinki: SKS. 68–91.
- Ikonen, Teemu 2008/2001: Tarina ja juoni. *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*. Toim. Outi Alanko-Kahiluoto & Tiina Käkälä-Puumala. Helsinki: SKS. 183–205.
- Kalliokoski, Jyrki 2005: Referointi ja moniäänisyys kielenkäytön ilmiönä. *Referointi ja moniäänisyys*. Toim. Markku Haakana ja Jyrki Kalliokoski. Helsinki: SKS. 9–42.
- Karttunen, Laura 2010. Hypoteettinen puhe ja suoran esityksen illuusio. *Luonnolliset ja luonnottomat kertomukset. Jälkiklassisen narratologian suuntia*. Toim. Mari Hatavara, Markku Lehtimäki & Pekka Tammi. Helsinki: Gaudeamus. 220–252.
- Kinnunen, Aarne 1994: *Huumorin ja koomisen keskeneräinen kysymys*. Helsinki: WSOY.
- Kirstinä, Leena 2007. *Kansallisia kertomuksia. Suomalaisuus 1990-luvun proosassa*. Helsinki: SKS.
- Kivistö, Sari 2007: Satiiri kirjallisuuden lajina. *Satiiri. Johdatus lajin historiaan ja teoriaan*. Toim. Sari Kivistö. Helsinki: Yliopistopaino. 9–26.
- Koivisto, Aino & Nykänen, Elise 2013: Näkökulmia kaunokirjalliseen dialogiin. *Dialogi kaunokirjallisuudessa*. Toim. Aino Koivisto ja Elise Nykänen. Helsinki: SKS. s. 9–58.
- Korhonen, Kuisma 2008/2001. Kirjallisuudentutkimuksen alue. *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*. Toim. Outi Alanko-Kahiluoto & Tiina Käkälä-Puumala. Helsinki: SKS. 11–39.
- Korhonen, Kuisma 2013. Romaani ja yhteisö. *Romaanin historian ja teorian kytköksiä*. Toim. Hanna Meretoja & Aino Mäkelä. Helsinki: SKS. 255–279.

- Kulmala, Markku 2003. *Miss' laaja aukee. Antti Tuurin Pohjanmaa-sarjan merkitysrakenteita*. Akateeminen väitöskirja. Tampere University Press.
- Kundera, Milan 1987. *Romaanin taide*. Suomentaneet Jan Blomsted ja Riikka Stewen. Helsinki: WSOY.
- Kristeva, Julia 1993: *Puhuva subjekti. Tekstejä 1967–1993*. Suom. Pia Sivenius, Tiina Arppe, Kirsi Saarikangas, Helena Sinervo ja Riikka Stewen. Helsinki: Gaudeamus.
- Käkelä-Puumala, Tiina 2008/2001. Persoona, funktio, teksti – henkilöahhmon tutkimuksesta. *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*. Toim. Outi Alanko-Kahiluoto & Tiina Käkelä-Puumala. Helsinki: SKS. 240–270.
- Laakso, Maria 2014. *Nonsensesta parodiaan, ironiasta kielipeleihin. Monitasoinen huumori ja kaksoisyleisön puhuttelu Kari Hotakaisen Lastenkirjassa, Ritvassa ja Satukirjassa*. Akateeminen väitöskirja. Tampere University Press.
- Laine, Tapani 1990. ”Väinö Linnan taide käsittelee kohtalokasta tiedostamatonta[.] Musiikki antaa kirjailijan maailmanmallissa muodon historialliselle pakolle” HS 20.12.1990. (<https://www.hs.fi/kulttuuri/art2000003036355.html> , 15.3.2019)
- Lehtonen, Mikko 1998/1996: *Merkitysten maailma. Kulttuurisen tekstintutkimuksen lähtökohtia*. Tampere: Vastapaino.
- Lyytikäinen, Pirjo 1991: Palimpsestit ja kynnystekstit. Tekstien välisiä suhteita Gérard Genetten mukaan ja Ahon Papin rouvan intertekstuaalisuus. *Intertekstuaalisuus. Suuntia ja sovelluksia*. Toim. Auli Viikari. Helsinki: SKS. s. 145–179.
- Lyytikäinen, Pirjo 2005. Lajit ja kansallisen kirjoittaminen. *Lajit yli rajojen. Suomalaisen kirjallisuuden lajeja*. Toim. Pirjo Lyytikäinen, Jyrki Nummi ja Päivi Koivisto. Helsinki: SKS. 24–65.
- Lyytikäinen, Pirjo 2006: Rajat ja rajojen ylitykset. Laji kirjallisuudessa ja kirjallisuudentutkimuksessa. *Genre – tekstilaji*. Toim. Anne Mäntynen, Susanna Shore & Anna Solin. Helsinki: SKS. 165–183.
- Makkonen, Anna 1991. *Romaani katsoo peiliin. Mise en abyme -rakenteet ja tekstienvälisyys Marko Tapion Aapo Heiskasen viikatetanssissa*. Helsinki: SKS.
- Makkonen, Anna 1997. Onko intertekstuaalisuudella mitään rajaa? *Lukija, lähdetkö mukaani?* Helsinki: SKS. 44–58
- Meretoja, Hanna & Mäkilä, Aino 2013. Romaanin historian ja teorian monimutkainen vuorovaikutussuhde antiikista nykypäivään. *Romaanin historian ja teorian kytköksiä*. Toim. Hanna Meretoja & Aino Mäkilä. Helsinki: SKS. 15–48.
- Miettinen, Hanna 2003. *Isänmaanrakennusinsinööri ja vajoava maa. Kansallisen identiteetin ja maskuliinisuuden tarkastelua Hannu Rahtilan romaanissa Canal Grande*. Pro gradu. Tampereen yliopisto.
- Mikkonen, Kai 2008/2001. Lukeminen tulkintana. *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*. Toim. Outi Alanko-Kahiluoto & Tiina Käkelä-Puumala. Helsinki: SKS. 64–90.
- Niemi, Juhani 1995. *Proosan murros. Kertovan kirjallisuuden modernisoituminen Suomessa 1940-luvulta 1960-luvulle*. Helsinki: SKS.
- Niinimäki, Anneli 2015. *Moniääninen Moreeni. Referointi ja moniäänisyys Lauri Viidan Moreenissa*. Akateeminen väitöskirja. Tampere University Press.
- Ojajarvi, Jussi 2013 (a). Realismin keksimisen velvoite, 2005. Laman jälkeisen kapitalismin aikalaiskokemus tematiikan ja muodon ongelmana Hannu Rahtilan *Pamisoksen purkauksessa*. *Romaanin historian ja teorian kytköksiä*. Toim. Hanna Meretoja & Aino Mäkilä. Helsinki: SKS. 280–313.
- Ojajarvi, Jussi 2013 (b). Kapitalismista tulee ongelma. *Suomen nykykirjallisuus 2. Kirjallinen elämä ja yhteiskunta*. Toim. Mika Hallila et al. Helsinki: SKS. 131–153.

- Pankakoski, Timo 2007. Absurdista utopiaan. Satiirin lähikäsitteitä. *Satiiri. Johdatus lajin historiaan ja teoriaan*. Toim. Sari Kivistö. Helsinki: Yliopistopaino. 234–243.
- Pesonen, Pekka 1991: Dialogi ja tekstit. Bahtinin, Lotmanin ja Mintsin virikkeitä intertekstuaalisuuden tutkimiseen. *Intertekstuaalisuus. Suuntia ja sovelluksia*. Toim. Auli Viikari. Helsinki: SKS. 31–58.
- Pettersson, Bo 2006. Kirjallisuuden lajien teoriasta ja käytännöstä. *Genre – tekstilaji*. Toim. Anne Mäntynen, Susanna Shore & Anna Solin. Helsinki: SKS. 151–164.
- Pietiläinen, Petri 1998. Mikä kummittelee John Banvillen Aaveissa? Intertekstuaalisuus ja kulttuurinen konteksti. *Interteksti ja konteksti*. Toim. Liisa Saariluoma ja Marja-Leena Hakkarainen. Helsinki: SKS. 126–148.
- Rahtu, Toini 2006. *Sekä että – Ironia koherenssina ja inkoherenssina*. Helsinki: SKS.
- Rimmon-Kenan, Shlomith 1991: *Kertomuksen poetiikka (Narrative Fiction 1983)*. Suom. Auli Viikari. Helsinki: SKS.
- Rojola, Lea 2013. Kielten taistelu. Marja-Liisa Vartion *Tunteet* ja suomalainen modernismi. *Romaanin historian ja teorian kytköksiä*. Toim. Hanna Meretoja & Aino Mäkilä. Helsinki: SKS. 200–229.
- Routarinne, Sara 1997. Kerrontajäsennys. *Keskusteluanalyysin perusteet*. Toim. Liisa Tainio. Tampere: Vastapaino.
- Routarinne, Sara 2005. Keskustelupuheen johtolauseiden kielioppia. *Referointi ja moniäänisyys*. Toim. Markku Haakana ja Jyrki Kalliokoski. Helsinki: SKS. 83–113.
- Rose, Margaret A. 1993. *Parody: ancient, modern and postmodern*. Cambridge: The University of Cambridge.
- Saariluoma, Liisa 1989. *Muuttuva romaani. Johdatus individualistisen lajin historiaan*. Hämeenlinna: Karisto.
- Saariluoma, Liisa 1992. *Postindividualistinen romaani*. Helsinki: SKS.
- Saariluoma, Liisa 1998. ”Siteeraamisen” funktiot Thomas Mannin ”montaasiromaanissa” Tohtori Faustus. *Interteksti ja konteksti*. Toim. Liisa Saariluoma ja Marja-Leena Hakkarainen. Helsinki: SKS. 51–81.
- Saariluoma, Liisa 1999. *Modernin minän synty 1700-luvun romaanissa. Valituksesta Wilhelm Meisteriin*. Helsinki: SKS.
- Salin, Sari 2002. *Hullua hurskaampi. Ironinen kahdentuminen Jorma Korpelan romaaneissa*. Helsinki: WSOY.
- Salin, Sari 2003: Vaarallinen trooppi – Ironian kaksijakoinen historia. *Kuvien kehässä. Tutkielmia kirjallisuudesta, poetiikasta ja retoriikasta*. Toim. Vesa Haapala. Helsinki: SKS. 183–215.
- Salin, Sari 2005. Ilveilijän tunnustuskirja. Jussi Kylätaskun *Akuaban* ”sekahampainen laji”. Lajit yli rajojen. Suomalaisen kirjallisuuden lajeja. Toimittaneet Pirjo Lyytikäinen, Jyrki Nummi ja Päivi Koivisto. Helsinki: SKS. 237–263.
- Salin, Sari 2008. *Narri kertojana. Kulmaisesta aasista suomalaiseen postmodernismiin*. Helsinki: SKS.
- Simmel, Georg 2005. *Suurkaupunki ja moderni elämä. Kirjoituksia vuosilta 1895–1917*. Helsinki: Gaudeamus.
- Sipilä, Juhani 2002. *Maa luja, taivas korkia. Antti Tuurin Pohjanmaa-sarja*. Helsinki: Otava.
- Sipilä, Juhani 2005. Vedenpaisumus ja Baabelin kielten sekoitus samana päivänä. Hannu Raittilan yhdenpäivänromaanin *Ei minulta mitään puutu*. Lajit yli rajojen. Suomalaisen kirjallisuuden lajeja. Toim. Pirjo Lyytikäinen, Jyrki Nummi ja Päivi Koivisto. Helsinki: SKS. 206–236.
- Sipilä, Juhani 2014. Kirjallisilla merkityksillä kuormitettu kaupunki - Hannu Raittilan Canal Grande ja tradition kerrostumat. Joutsen / Svanen 2014. (<http://www.doria.fi/bitstream/handle/10024/98849/joutsen2014-sipila.pdf?sequence=2&isAllowed=y> , 5.9.2017)

Steinby, Liisa 2009. Aika, paikka ja subjekti Genetten narratologiassa. Näkökulmia kertomuksen tutkimukseen. Tietolipas 226. Toim. Samuli Hägg & Markku Lehtimäki & Liisa Steinby. SKS: Helsinki.

Steinby, Liisa 2013 (a). Kirjallisuus ja kirjallisuudentutkimus. *Johdatus kirjallisuusanalyysiin*. Toim. Aino Mälikalli & Liisa Steinby. Helsinki: SKS. 15–56.

Steinby, Liisa 2013 (b). Kertomakirjallisuus. *Johdatus kirjallisuusanalyysiin*. Toim. Aino Mälikalli & Liisa Steinby. Helsinki: SKS. 59–153.

Tammi, Pekka 1991: Tekstistä, subtekstistä ja intertekstuaalisista kytkennöistä. Johdatusta Kiril Taranovskin analyysimetodiin. *Intertekstuaalisuus. Suuntia ja sovelluksia*. Toim. Auli Viikari. Helsinki: SKS. 59–103.

Tammi, Pekka 1992. *Kertova teksti. Esseitä narratologiasta*. Gaudeamus: Helsinki.

Vuorelma, Johanna 2015 (a). Hannu Raittilan Canal Grande ja suomalainen eurokriisikeskustelu *Kosmopolis – Vol. 45*: 4/2015 (<http://elektra.helsinki.fi/libproxy.tuni.fi/se/k/1236-1372/45/4/hannurai.pdf>, 9.9.2018)

Vuorelma, Johanna 2015 (b). ”Kreikan tie” kielii murroksesta suomalaisessa Eurooppa-keskustelussa. *Politiikasta* 16.12.2015 (<https://politiikasta.fi/2032-2/>, 16.11.2018)

Waugh, Patricia 1984: *The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London & New York: Routledge.

Willman, Jussi 2007. Makkaroiden evankeliumi. Renessanssin karnevaalista ja karnevalistisesta satiirista. *Satiiri: johdatus lajin historiaan ja teoriaan*. Toim. Sari Kivistö. Helsinki: Yliopistopaino. 70–92.

Muut lähteet

Ahola, Suvi 2001. Venetsia voitti Finlandian. HS Julkaistu: 5.12.2001 2:00 (<https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000004016031.html>, 7.6.2018)

Mäkinen, Juha 2014. Kaaoksessa Euroopan voima Ulkopolitiikka 1/2014 (arkisto.ulkopoliitiikka.fi/artikkeli/1244/kaaoksessa_euroopan_voima/, 15.5.2018)

Rahtu, Toini 2004. Saako olla ironiaa? Kielikello 2/2004. (<https://www.kielikello.fi/-/saako-olla-ironiaa->, 15.3.2019)

Raittila, Hannu 2002. Finlandia-palkintopuhe. Parnasso 1/2002. 1–2.

Sarhimaa, Jutta 2016. Sarkasmia ei ymmärretä netissä eikä juuri muuallakaan – tutkija selittää, miksi. HS 7.3.2016 (<https://www.hs.fi/nyt/art-2000002889978.html>, 10.10.2017)

Soikkeli, Markku 2002. Tekotieteellistä, sanoi kirjailija. Raportti Hannu Raittilan ja Lasse Koskelan keskustelusta 1.2. 2002 Helsingin Villa Kivessä (http://www.illusionisti.net/Aatos/raittila_koskela.htm, 20.10.2017)

Viljamaa, Anne; Mykkänen, Pekka; Grönholm, Pauliina. Venetsia veden vallassa. HS 29.10.2018 (päivitetty: 30.10.2018, 18:48). (<https://www.hs.fi/ulkomaat/art-2000005881733.html>, 29.1.2019)

”Psst...Oletteko kuulleet tästä kirjailijasta?” *Talouselämä* 17.11.2006. (<https://www.talouselama.fi/uutiset/psstoletteko-kuulleet-tasta-kirjailijasta/3b3d0b32-97df-3209-925d-d72bdaec26b>, 11.1.2018)

